

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

JUNI 6/1960

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES SECHSTEN HEFTES

Elliott Carter: IGNM-Jury vor neuen Problemen	165
Musikalische Avantgarde — echt oder gemacht?	167
<p>Eine Rundfrage mit Beiträgen von Walter Abendroth — Theodor W. Adorno — Luciano Berio — Günter Bialas — Pierre Boulez — Hans Curjel — Dorel Handman — Karl Amadeus Hartmann — Wolfgang Jacobi — Lothar Knessl — Peter Jona Korn — Guillaume Landré — Marcel Mihalo-vici — Philipp Mohler — Luigi Nono — Johannes Petschull — Hermann Reutter — K. H. Ruppel — Paul Sacher — Alfred Schlee — Mátyás Seiber — Wolfgang Steinecke — Karlheinz Stockhausen — Ludwig Strecker — Karl Vötterle</p>	
Andreas Briner: Guillaume de Machaut 1958/59 oder Strawinskys „Movements for piano and orchestra“	184
Melos berichtet	187
<p>3 X Weill in Frankfurt / Der alte „Cardillac“ in Wuppertal / Eine mo- derne Passion in Berlin</p>	
Berichte aus dem Ausland	190
<p>Wien: Devotion auf der Bühne — Devotionalien im Orchester</p>	
Neue Noten	191
Notizen	191
Bilder	<p>Photomontage von Karlheinz Stockhausen / Hermann Reutter (Winkler) / Lotte Lenya und Karin von Arolingen in „Die sieben Todsünden“ von Weill (dpa) / „Cardillac“ in Wuppertal (Saurin — Sorani) / Otto Klemperer (Meitner-Graf)</p> <p>Die Aufnahmen der beiden Gemälde von Degottex und Peter Brüning entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung des Agis-Verlags, Krefeld, den Heften Februar und April der Zeitschrift „Das Kunstwerk“.</p>

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/4 Seite = 30,- DM, Seitentelle entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

IGNM-Jury vor neuen Problemen

Elliott Carter

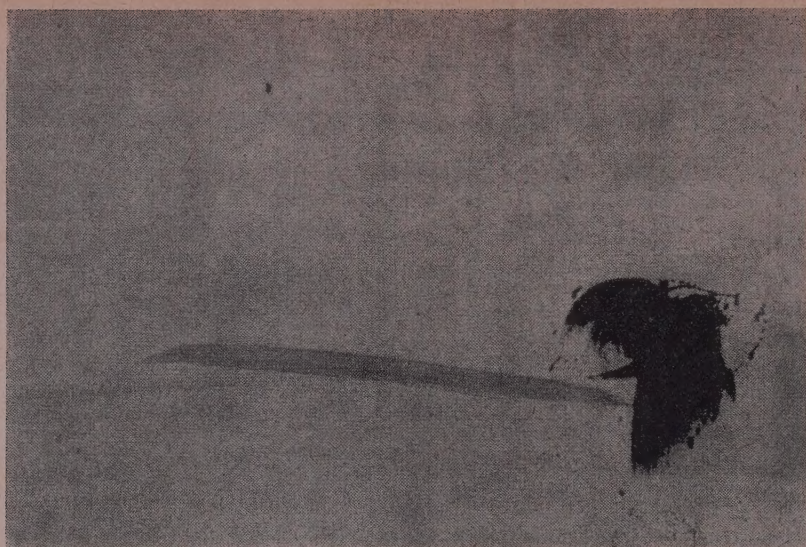
Anfang Januar hat die Jury der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Werke ausgewählt, die bei ihrem 34. Weltmusikfest, das in diesem Jahr vom 10. bis 19. Juni in Köln stattfindet, von Kräften des Westdeutschen und Norddeutschen Rundfunks, des Südwestfunks und der Städtischen Bühnen Köln aufgeführt werden sollen.

Im Frühsommer 1959 waren in Rom die Mitglieder der Jury von den Delegierten der einzelnen Nationen innerhalb der IGNM nominiert worden: Wolfgang Fortner (Deutschland), Karl-Birger Blomdahl (Schweden), Guillaume Landré (Niederlande), Marcel Mihalovici (Frankreich) und der Schreiber dieser Zeilen. Wir brauchten eine Woche, um die rund 150 Partituren zu sichten, die uns die Jurys der 21 Sektionen eingesandt hatten. Außer den sechs Partituren, die jede Sektion einzureichen berechtigt war, wurden auch Werke von „Unabhängigen“ vorgelegt, die in Ländern wohnen, deren Bürger sie nicht sind. Wieder andere Stücke wurden im allgemeinen Interesse der Programme in die Prüfung mit einbezogen.

Die Probleme bei der Auswahl dieser Musikfest-Programme sind mannigfaltiger Art. Es kommt nicht nur darauf an, daß die Musik, die aufgeführt werden soll, von sehr hoher Qualität ist, und daß die Werke ein abwechslungsreiches und lebendiges Programm versprechen, sondern es ist auch notwendig, daß jede Sektion möglichst alle drei Jahre mit wenigstens einem Werk vertreten ist, um die Einheit der Gesellschaft zu demonstrieren.

Vor sieben Jahren gehörte ich ebenfalls der Jury an. Damals beklagten sich die Juroren, daß es zu viele Werke konventionellen Charakters gäbe. Dieses Mal waren die Partituren von individuellen Formen und mit ausgefallenen Titeln in der Mehrzahl.

Hierzu gehörten mehrere Kompositionen, die Arbeiten moderner Maler — vor allem von Paul Klee, Kandinsky und Hartung — beschrieben. Die heute vorherrschende Beschäftigung mit neuen Klangwelten, die zum Gebrauch von Vibraphon, Gitarre, Mandoline, Celesta, Crotales, Glocken und vielen anderen Schlaginstrumenten führte, sowie mit neuen Sitzordnungen des Orchesters, die zur Erzielung antiphonaler Effekte notwendig sind, macht es der Jury immer schwerer, den Klang der Musik nach der Partitur zu beurteilen.



Degottex
1959

Das Problem einer ungewöhnlichen Orchesteraufstellung wird vielleicht am deutlichsten in der stereophonen Verteilung von sechs Orchestern bei Wladzimierz Kotonskis „Musique en relief“ (Polen). Die Jury mußte darauf achten, daß keine Programme zusammengestellt wurden, die häufigen Wechsel der Orchester-Sitzordnung erfordern und dafür mehr Zeit aufgewendet wird, als die ganze Musik dauert, wie es kürzlich bei einem Pariser Konzert passierte.

Ein weiteres Problem lag darin, daß eine ganze Reihe von Partituren eine völlige Aufspaltung der Streichergruppe vorsahen, was eine Vielzahl von Notensystemen erforderte. „Apparitions für Orchester“ von György Ligeti (unabhängiger Ungar) hat eine Mammutpartitur mit durchgehend 60 Systemen.

Die größte Schwierigkeit aber bestand für die Jury darin, daß einige Partituren verschiedene neue Notationen anwandten, von neuen agogischen und dynamischen Bezeichnungen an bis zu neuen Arten, Rhythmus und Tonhöhe anzugeben. Dies erforderte ein beträchtliches Studium der Vorworte und Fußnoten, um herauszufinden, was der Komponist überhaupt beabsichtigt hat.

Neben diesen technischen Dingen gab es aber noch ein anderes Problem, das uns vom Präsidenten der Gesellschaft, Dr. Heinrich Strobel, unterbreitet worden war und das wir alle sorgfältig erwogen, bevor wir die Partituren sichteten. Dr. Strobel hatte darauf hingewiesen, daß sowohl die IGNM als auch die deutschen Rundfunkanstalten von weiten Kreisen dem Vorwurf ausgesetzt gewesen waren, Wegbereiter der Zwölftonmusik zu sein. Wir waren uns alle darin einig, daß es nicht wünschenswert wäre, diese Richtung oder die experimentelle Schule von Darmstadt zu lancieren, sondern daß allein die künstlerische Qualität, ganz gleich in welchem Stil, für uns von Interesse sein kann.

Bei den Sitzungen wurde dieses Thema nicht weiter erwähnt. Nach Durchsicht aller Partituren war es aber offenkundig, daß der überwiegende Teil der gut geschriebenen, sorgfältig konzipierten Werke in irgendeinem Zusammenhang mit der Zwölftontechnik stand. Die meisten anderen Arbeiten waren augenscheinlich von geringerer Qualität, was vor sieben Jahren noch nicht zutraf. Nachdem die Mitglieder der Jury alle Partituren studiert hatten, ohne sich untereinander zu beraten, gab jeder von uns jedem Werk eine Note, und zwar „plus“, „Fragezeichen“ oder „minus“. Wir waren nachher erstaunt, wie sehr wir übereinstimmten. Für mich war es besonders erfreulich festzustellen, daß die Partituren aus den Vereinigten Staaten ohne mein Zutun generell gut gefallen haben.

Übersetzt aus „The New York Times“ von Gertrud Marbach

Musikalische Avantgarde – echt oder gemacht?

Seit einiger Zeit wird von restaurativen Kreisen, die sich an den entscheidenden Zentren nicht genug berücksichtigt fühlen, die Behauptung aufgestellt, daß die moderne Kunst nur das Produkt geschäftstüchtiger Manager sei. Dies wird auch der musikalischen Avantgarde nachgesagt.

Obwohl die Redaktion des „Melos“ der Auffassung ist, daß jedes authentische Kunstwerk einer inneren Notwendigkeit entspringt, hat sie anlässlich des Weltmusik-Festivals der IGNM in Köln das aktuelle Problem aufgegriffen und Musiker, Schriftsteller sowie Verleger verschiedener Richtungen gebeten, in kurzer Form zu der Frage Stellung zu nehmen:

Musikalische Avantgarde – echt oder gemacht?

Von den 36 angeschriebenen Personen haben 25 geantwortet.

Avantgarde – ein propagandistisches Schlagwort

Die Fragestellung ist insofern irreführend, als das in Frage gestellte Objekt in keiner Weise sachlich gekennzeichnet wird. Weder ist gesagt, um welche Art von Kunst es sich grundsätzlich handeln, noch als durch welche ideologischen, methodischen, technischen und substantiellen Merkmale begrenzt sie gedacht sein soll. Infolge dieser mangelnden Definition ermangelt auch das Wort „Avantgarde“ sowohl eines hinreichend eindeutigen begrifflichen als auch vollends eines konkreten Inhalts. Es kann somit nur verstanden werden als eines jener Worte, die „eben, wo Begriffe fehlen, zur rechten Zeit sich einstellen“. Wir nennen so etwas heute „Schlagwort“, und Schlagworte werden stets in Ermangelung besserer Argumente erfunden, gebraucht und in Umlauf gebracht. Das vorliegende enthält überdies ein bewußtes Präjudiz, da es bestimmen will, wer oder was in der zeitgenössischen Musik „vorn“ oder „hinten“ rangiert, ohne zu verraten, von

welchen Autoritäten diese Wertbestimmung getroffen und mit welchen sachlichen Maßstäben sie begründet wird. Als einzige mögliche Sinndeutung dieses Schlagwortes bleibt mithin seine propagandistische Tendenz übrig. Insofern also „Avantgarde“ ein bloßes Schlagwort ist, ist sie ohne Zweifel nicht „echt“ – d. h. nichts aus den legitimen Wertbegriffen der Kunst sich von selbst Verstehendes –, sondern „gemacht“ – d. h. mit zweckbewußter genereller Wertungsabsicht erfunden und lanciert.

Ob aber die vom Fragesteller gemeinte *Sache selbst*, die hier durch das vorgeschobene Schlagwort verschleiert erscheint, „echt“ oder „gemacht“ sei, das dürfte wohl nur von Fall zu Fall zu mutmaßen, jedenfalls unter keinen Umständen mit einem Kollektivurteil zu entscheiden sein.

Walter Abendroth

Verbindlichkeit des Neuen

Die Denkgewohnheit, die eine Kunstrichtung damit diffamiert, daß sie nicht echt, sondern gemacht sei, geht aus von der fiktiven Annahme einer Art natürlicher Kunstsprache. Die Tonalität, an die in der Musik dabei gedacht wird, ist selbst geschichtliches Produkt, geworden und vergänglich. Spielte man den Echtheitsaposteln des seit 350 Jahren eingeschliffenen Materials ein Stück der Florentiner *Ars nova* vor, so klänge es ihnen vermutlich genau so gekünstelt wie etwas von Schönberg oder Boulez. Nicht durch den Gewaltakt jener ist die Tonalität abgeschafft worden, die, wie der alte Riemann es sich vorstellte, „Unerhörtes leisten“

wollten. Sie fiel einem immanenten Prozeß der Dekomposition zum Opfer, dessen Dynamik solchen vertraut ist, die nicht ihr Urteil darauf stützen, daß sie von der Sache nichts verstünden. Die Resultate dieses Prozesses aber sind verbindlich: wer heute Musik schreiben wollte, als wäre nichts geschehen, der bewahrte nicht seine Integrität, sondern würde zum Imitator von Veraltetem; etwa so wie ein Banause, der ohne Kenntnis der modernen Literatur seine Liebesgedichte schmiert, keinen Neuschnee betritt, sondern Modelle von Heine aufwärmt, selbst wenn er sie gar nicht kennt. Die Rede vom Mitläufertum ist eine bloße Phrase; die ungezähl-

ten angeblichen Meister des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts, gegen welche die Entwürfen so wenig einzuwenden haben, benutzten ganz gewiß nicht weniger Schablonen als selbst der Untalentierteste, der heutzutage glaubt, daß ihm die Reihen seine Noten lieferten. Wird aber den Exponenten der konsequenten Neuen Musik vorgeworfen, daß sie sich von öffentlichen Institutionen, vor allem dem Radio finanzieren ließen, anstatt zu singen, wie der Vogel singt, so ist die Reinheit der Gesinnung, die man von ihnen verlangt, nur ein Vorwand, sie abzuwürgen. Heute kann produktiv Neues gar nicht gedeihen ohne das Mäzenatentum öffentlicher Einrichtungen. Übrigens pflegt man Beethoven selten vorzuhalten, daß ihm ein Konsortium adeliger Freunde eine Apanage aussetzte, die ihn der Rücksicht auf den Markt

enthob. Daß es schlechte Neue Musik gibt, unterscheidet sie keineswegs von der älteren; schlecht freilich ist meist die gemäßigte, kompromißlerische, nicht die extreme. Noch die sogenannten Mitläufer aber zeigen, indem sie sich ans Unbequeme halten und nicht ans Eingespelte, immer noch mehr Kraft und Zivilcourage als die Hüter eines längst ausgelaufenen Grals. Die Frage nach der Qualität ist auch bei den avanciertesten Dingen weithin entscheidbar. Die Fälle, bei denen es schwerfällt, sollten erst recht gehört werden. Ich habe einmal vom Altern der neuen Musik gesprochen. Aber selbst wo sie Alterssymptome zeigt — in Wahrheit also nicht neu genug ist — taugt sie immer noch tausendmal mehr als jene Rauschbärte, die aus ihren Kyffhäusern kriechen, weil sie solche Kritik mit Morgenmief verwechseln. Theodor W. Adorno

Was ist denn l'avanguardia fabbricata?

Se questo grido d'allarme vuole riportare e applicare alla musica cosiddetta d'avanguardia i termini della discussione adorniana sul feticcio nella musica e sulla sostituzione dei valori d'uso coi valori di scambio, allora bisogna ammettere che non è ancora il caso di essere tanto pessimisti (o ottimisti): i problemi del consumo e della produzione di massa dei generi voluttuari e i problemi di concorrenza e di "predominio sul mercato" non coincidono affatto con la musica. Anzi, le cosiddette avanguardie si pongono in posizione antitetica con quei problemi che riguardano esclusivamente quegli apparati di produzione musicale, l'esistenza dei quali è esclusivamente fondata sul commercio delle canzonette di oggi e delle avanguardie di ieri.

Se questa domanda pone invece l'antitesi di una avanguardia avventurosa, prostituita a managers senza scrupoli e di una retroguardia sana, austera e responsabile, allora non posso fare a meno di esprimere il mio profondo disgusto per un termine tanto inutile e ambiguo quanto quello, appunto, di avanguardia. INUTILE, perchè la musica non è uno schema o la voce di un catalogo, ma è innanzi tutto un'evidenza, un nodo di significati — chiamata a mediare, sia pure metaforicamente, i rapporti essenziali tra l'oggi e il domani, tra il me e il te, tra il noi e li loro — che non può essere disgiunta, nelle sue espressioni significative, dall'idea di avanguardia: termine, questo, che porta infine con se l'idea del suo stesso, continuo, superamento AMBIGUO, perchè viene indifferentemente pronunciato con intenzioni peggiorative dalle coscienze spente, dai mercanti d'arte, da chi coltiva e compra quotidianamente l'illusione di mantenere in vita un mondo — il "migliore" — fatto su misura, o, con puerile orgoglio, viene anche pronunciato da chi ha speso questi ultimi dieci anni della sua vita a riscrivere, a orchestrare

e a rinventare "asceticamente" la Structure I a, per 2 pianoforti, di Boulez.

La verità è che quel grido d'allarme nasconde il desiderio di generalizzare e il timore di chiamare le cose col loro vero nome. Il problema della autenticità e della sincerità non si pone neanche. Un esempio? Come porre in dubbio l'autenticità di un Orff, di un Henze, ecc.? Sono esattamente quello che appaiono e rappresentano esattamente quello che la loro musica è. Neanche il più triste dei dilettanti mente, dal momento che la desolazione del suo stato è scritta nelle sue pagine. Perciò queste grida d'allarme — che sembrano levarsi in difesa di un monopolio di stato — mi ricordano le patetiche e frettolose interviste ai ministri degli esteri i quali all'andata, dallo sportello dell'aereo, mettono in guardia la nazione dai pericoli della guerra, beneaugurandosi per la loro missione di pace e di libertà, ma al ritorno contrabbandano armi, sigarette e scomuniche.

Chi è dunque l'avanguardia fabbricata? Non certo musicisti come Boulez, Pousseur, Maderna e Stockhausen, che hanno tutto l'ingegno e la solidità necessaria per produrre quel meraviglioso artificio che si chiama musica. Chi è dunque?

Luciano Berio

*

Sollte sich der Alarmruf, den diese Frage darstellt, auf die Begriffe der Adornoschen Diskussion des Fetischcharakters in der Musik und der Substitution des Gebrauchswerts durch den Tauschwert beziehen und die Begriffe dieser Diskussion auf die sogenannte avantgardistische Musik anwenden wollen, so wird man wohl zugeben müssen, daß noch keine Veranlassung besteht, so pessimistisch (oder optimistisch) zu sein: Die Probleme des Massenkonsums und der Massenproduktion von

Genußmitteln sowie die der Konkurrenz und der „Marktbeherrschung“ fallen tatsächlich keineswegs mit der Musik zusammen. Vorerst stehen die sogenannten *Avantgardisten* antithetisch zu dergleichen Problemen, die einzig jene musikalischen Produktionsapparate angehen, deren Existenz einerseits auf dem Geschäft mit den Schlägern von heute, andererseits auf dem mit den Avantgardisten von gestern beruht.

Sollte die Frage aber eine Antithetik konstruieren wollen zwischen einer prostituierten, von skrupellosen Managern ausgehaltenen *Avantgarde* von Abenteurern und einer gesunden, strengen, verantwortungsvollen *Arrière-Garde*, dann kann ich nur meinen Abscheu vor einem so nutzlosen und zweideutigen Ausdruck wie *Avantgarde* eingestehen. NUTZLOS, weil die Musik weder ein Schema noch eine Sparte in einem Katalog ist, sondern vor allem eine Evidenz, ein Knotenpunkt von Bedeutungen, dazu berufen — sei es selbst bloß metaphorisch —, die essentiellen Verhältnisse und Beziehungen zwischen heute und morgen, zwischen mir und dir, zwischen uns und ihnen zu vermitteln, und damit ist die Musik in ihren bedeutungsvollen Äußerungen von der Idee der Avantgarde überhaupt nicht zu trennen: der Begriff Avantgarde schließt in sich selber das Moment der eigenen unausgesetzten Überholung und Aufhebung ein. ZWEIDEUTIG, denn der Ausdruck wird gleicherweise verwendet von solchen mit erloschenem Bewußtsein und Gewissen, die damit eine diskreditierende Absicht verfolgen, von Kunst-„Händlern“, dann von dem, der die Illusion kultiviert und täglich kauft, daß er eine nach Maß

gearbeitete Welt am Leben halte — die „beste aller möglichen Welten“ —, und schließlich wird mit knabenhaftem Stolz der Ausdruck auch noch von dem in Anspruch genommen, der das letzte Jahrzehnt seines Lebens damit zubachte, in Selbstüberwindung immer wieder die *Structure I* a von Pierre Boulez neu zu schreiben, zu orchestrieren, abermals zu erfinden.

In Wahrheit verbirgt sich hinter jenem Alarmruf der Wunsch, zu verallgemeinern, und die Scheu, die Dinge bei ihrem rechten Namen zu nennen. Das Problem der Echtheit und Aufrichtigkeit stellt sich nicht einmal. Ein Beispiel gefällig? Wie könnte man die Echtheit eines Orff, eines Henze usw. in Zweifel ziehen? Sie sind genau das, was sie zu sein scheinen, und sie vertreten genau das, was ihre Musik ist. Nicht einmal der traurigste Dilettant lügt, wenn die Trostlosigkeit seines Status aus seinen Partiturseiten treulich aufscheint. Deshalb erinnern mich dergleichen Alarmrufe, die sich wie zur Verteidigung eines Staatsmonopols zu erheben scheinen, an die pathetischen und eiligen Interviews jener Außenminister, die bei der Abreise von der Flugzeugtreppe aus die Nation vor drohender Kriegsgefahr warnen und die Hoffnung aussprechen, daß ihrer Mission Erfolg beschieden sei, bei der Rückkehr aber Waffen, Zigaretten und Verdikte geschmuggelt haben.

Wer ist also die *gemachte Avantgarde*? Sicherlich nicht Musiker wie Boulez, Pousseur, Maderna und Stockhausen, die das Ingenium und das solide Metier besitzen, um jenes wundersame Artefakt, das Musik heißt, zu produzieren? Wer also?

Unterstützt begabte Komponisten jeder Richtung

Die musikalische Avantgarde ist sicher nicht gemacht, denn die musikalische Entwicklung wäre auch ohne die offensichtliche Hilfestellung von oben nicht anders verlaufen. Eine andere Frage ist es, ob diese Unterstützung der Avantgarde selbst gut bekommt. Die geförderte Avantgarde ist ein Widerspruch in sich; sie braucht den Widerstand, damit sich nur die Kräftigsten durchsetzen können. Von den Stellen, die heute über die Aufführungsmöglichkeiten zu verfügen haben, erfährt sie nur Ermunterung, und von unten kann sie keinen Widerstand finden, weil sie ohne Publikum auskommt. Wenn die Beteiligung an einer Revolution nicht mehr gefährlich ist, sondern geradezu lukrativ wird, dann sammeln sich um ihre Fahnen zu viele Mitläufer. Geben wir es zu: ein junger Komponist hat heute um so größere Aufführungschancen, je revolutionärer er sich gebärdet.

Vielleicht sollte man den Begriff der Avantgarde gar nicht in der Musik anwenden, er ist im Bereich der Filmkunst am Platze; denn Film ist eine Team-

arbeit. Die kompositorische Entwicklung wurde bisher aber immer von Einzelpersönlichkeiten getragen. Irgendeine fortschrittliche Kompositionstechnik, die, kaum daß sie geboren, auch schon in Lehrgängen in die Breite verstreut wird, muß zum Klischee werden.

Ich wende mich also nicht gegen die Unterstützung begabter junger Komponisten, die sich immer um Mäzene bemühen müssen; es erscheint mir nur bedenklich, daß eine bestimmte Richtung in der Neuen Musik in breiter Front eine besondere Förderung erfährt. Für die beträchtliche Zahl der Werke aus diesem Kreis mußten künstlich Aufführungsmöglichkeiten geschaffen werden, die nun das gesamte Musikleben aufspalten, weil der sonst natürlich funktionierende Übergang neuer Werke vom Musikfest ins Konzert gestört ist. Die Konzertveranstalter fühlen sich ihrer Verpflichtung gegenüber der Neuen Musik enthoben, die jetzt ihren Platz im Nachtstudio oder in eigens für sie eingerichteten Musiktagen hat.

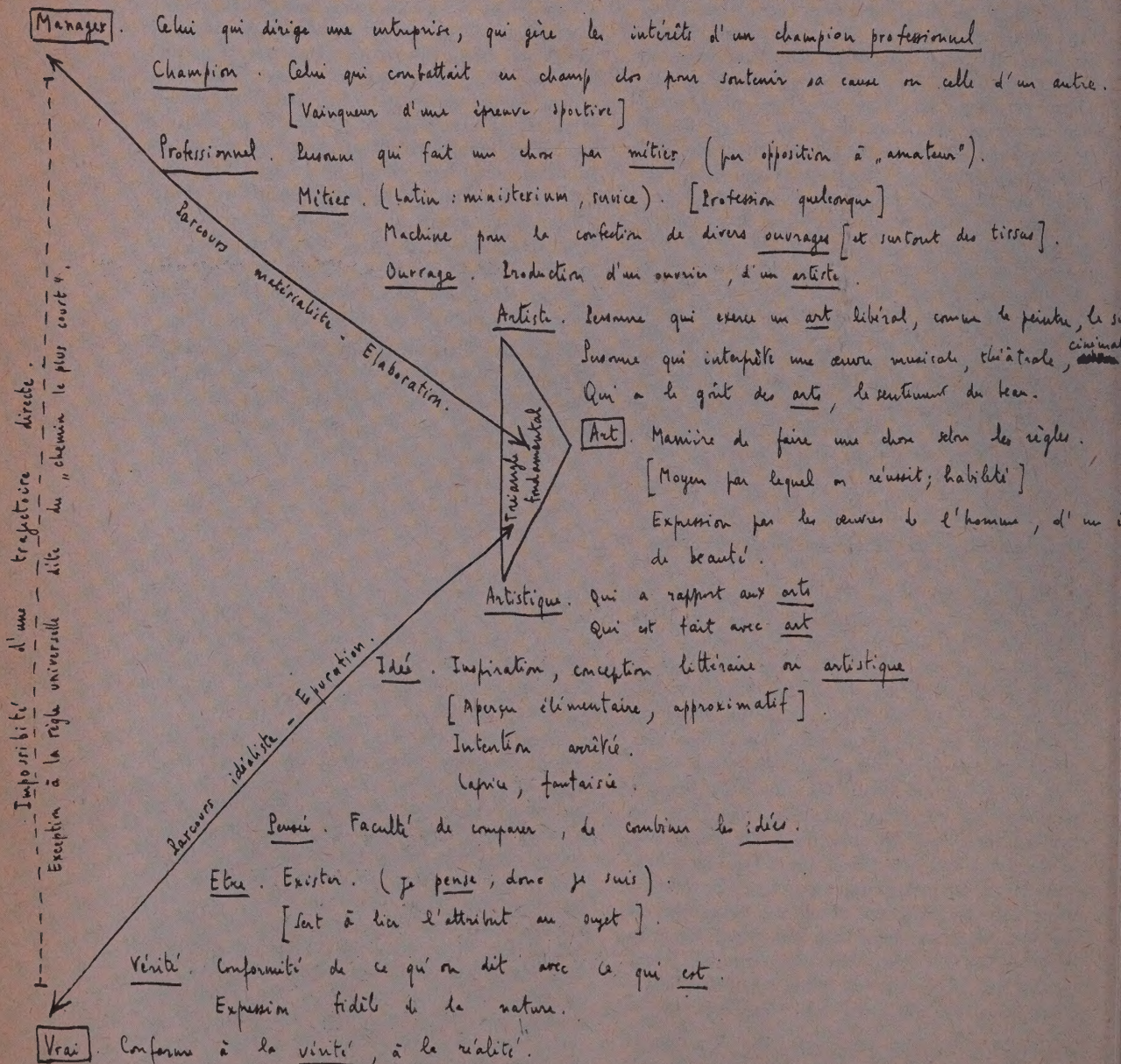
Günter Bialas

Docteur LANGLOIS
Traité de la connaissance universelle

Chapitre CIOACVLXIII LIIIXIO

- Du chemin taxicologique qui conduit inéluctablement de "manager" à "art", puis, par irréductible logique verbale, de "art" à "vrai".

I. Définitions.



DOKTOR PANGLOSS

Lehrbuch des universalen Wissens

KAPITEL CIOACVLXIIIILIXIO

Über den lexikographischen Weg, der unweigerlich vom „Manager“ zur „Kunst“ führt, und sodann, infolge einer untrüglichen sprachlichen Logik, von „Kunst“ zu „echt“.

I. Definitionen

MANAGER

Wer ein Unternehmen leitet, wer die Interessen eines professionellen Champions vertritt.

Champion.

Wer im Ring kämpft, um seine Sache oder die eines anderen zu vertreten.
[Sieger im sportlichen Kampf]

Professionell.

Jemand, der etwas handwerklich betreibt (im Gegensatz zum „Amateur“).

Handwerk

(lateinisch: ministerium). [Irgendein Beruf]
Man stellt irgendein Werk her [zum Beispiel Stoffe]

Werk. Produkte eines Arbeiters, eines Künstlers.

Künstler.

Wer einen freien künstlerischen Beruf ausübt wie der Maler, der Bildhauer usw. Wer ein musikalisches, theatralisches, filmisches Werk interpretiert.
Wer einen Sinn für die Kunst hat, ein Gefühl für das Schöne.

KUNST

Etwas nach bestimmten Regeln herstellen.
[Mittel, um zu reussieren, Geschicklichkeit.]
Bringt durch Menschenwerk ein Schönheitsideal zum Ausdruck.

Künstlerisch.

Was bezug auf die Künste hat.
Was mit Kunst gemacht ist.

Idee.

Einfall, literarische oder künstlerische Konzeption.
[Landläufige, unklare Vorstellung]
Vorgefaßte Meinung, Laune, Phantasma.

Denken.

Fähigkeit, zu vergleichen, Ideen zu ordnen.

Sein.

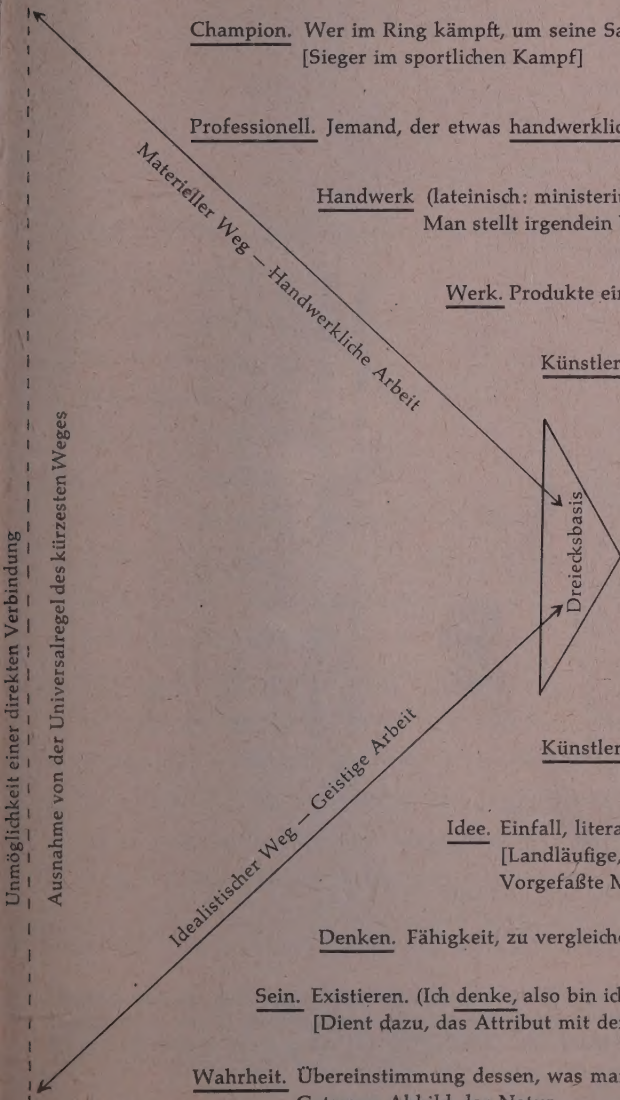
Existieren. (Ich denke, also bin ich)
[Dient dazu, das Attribut mit dem Subjekt zu verbinden]

Wahrheit.

Übereinstimmung dessen, was man sagt, mit dem, was ist.
Getreues Abbild der Natur.

ECHT

Der Wahrheit, der Wirklichkeit entsprechend.



II. Travaux pratiques ; exemples conséquents.

Schönberg, Berg, Webern .

Manager : Hertzka

Strawinsky .

Manager : Diaghilew

Klee, Kandinsky .

Manager : Gropius

Picasso, Braque .

Manager : Kahnweiler

Beethoven .

Managers : Archiduc Rodolphe, Princes Lobkowitz, Rasum.

Michel-Ange .

Managers : les Medici, quelques papes.

Virgile, Horace .

Manager : Mécène

III. Devoir : questions orales et sujets de dissertation .

0. Le vrai est-il vrai ?

1. Ces artistes sont-ils des artistes ?

2. Ces artistes sont-ils vrais ?

3. Leur vérité est-elle artistique ?

4. Leur art est-il artistique ?

5. Leur vérité est-elle vraie ?

6. Leur vraie vérité est-elle un art artistique ?

7. Leur vérité artistique est-elle un art vrai ?

8. Leur vrai art est-il une vérité artistique ?

9. Leur art artistique est-il une vérité vraie ?

10. Leur vrai art artistique est-il une vérité ?

11. Leur vraie vérité artistique est-elle un art ?

12. Leur vrai art artistique est-il une vraie vérité ?

13. Leur vraie vérité artistique est-elle un art artistique ?

14. Leur vrai art artistique est-il une vraie vérité artistique ?

15. Leur vraie vérité artistique est-elle un vrai art artistique ?

N.B. Avant de commencer à réfléchir sur ces infinités
interrogatoires, on se prie à lire plusieurs fois tout
le série de questions — chaque fois de plus en plus
vite, jusqu'à la limite de l'illusion. On se convainc
alors que leur état d'esprit est d'espérer pour
répondre sérieusement et solennellement.

Pierre Boulez nous communiqué un chapitre d'un "Traité de la connaissance universelle", qui coïncide étrangement avec des termes de notre enquête. Ce traité a été trouvé par lui dans les archives de la célèbre bibliothèque de VONDERVOTTEIMITTISS. On suppose actuellement que PANGLOSS est, selon toute vraisemblance, un pseudonyme.

II. Praktische Beispiele

Schönberg, Berg, Webern	Manager: Hertzka
Strawinsky	Manager: Diaghilew
Klee, Kandinsky	Manager: Gropius
Picasso, Braque	Manager: Kahnweiler
Beethoven	Manager: Erzherzog Rudolf, Fürst Lobkowitz, Graf Rasumowsky usw.
Michelangelo	Manager: die Medici, einige Päpste
Vergil, Horaz	Manager: Mäcenas

III. Aufgaben: mündliche Fragen und Themen für schriftliche Arbeiten

- o. Ist das Echte echt?
- 1. Sind diese Künstler Künstler?
- 2. Sind diese Künstler echt?
- 3. Ist ihre Wahrheit eine künstlerische?
- 4. Ist ihre Kunst künstlerisch?
- 5. Ist ihre Wahrheit echt?
- 6. Ist ihre echte Wahrheit eine künstlerische Kunst?
- 7. Ist ihre künstlerische Wahrheit eine echte Kunst?
- 8. Ist ihre echte Kunst eine künstlerische Wahrheit?
- 9. Ist ihre künstlerische Kunst eine echte Wahrheit?
- 10. Ist ihre echte künstlerische Kunst eine Wahrheit?
- 11. Ist ihre echte künstlerische Wahrheit eine Kunst?
- 12. Ist ihre echte künstlerische Kunst eine echte Wahrheit?
- 13. Ist ihre echte künstlerische Wahrheit eine künstlerische Kunst?
- 14. Ist ihre echte künstlerische Kunst eine echte künstlerische Wahrheit?
- 15. Ist ihre echte künstlerische Wahrheit eine echte künstlerische Kunst?

N. B. Bevor man sich ansieht, über diese bedeuten-
den Fragen nachzudenken, wird gebeten, sie alle
mehrfach zu lesen — und zwar von Mal zu Mal
schneller, bis an die Grenze der Ausführbarkeit.
Erst dann wird man sich in der vollen geistigen
Verfassung befinden, um darauf nützlich und
heilsam zu antworten.

Pierre Boulez überläßt uns liebenswürdigerweise ein Kapitel aus einem „Lehrbuch des universellen Wissens“, das in seltsamer Weise auf die Worte unserer Rundfrage Bezug hat. Dieses Lehrbuch wurde in den Archiven der berühmten Bibliothek von VONDERVOTTEIMITTISS gefunden. Man nimmt heute an, daß PANGLOSS aller Wahrscheinlichkeit nach ein Pseudonym ist.

Die Redaktion hat eruiert, daß sich die „Definitionen“ seltsamerweise mit den Erklärungen der entsprechenden Worte in dem bekannten französischen Diction-
naire „Le Petit Larousse Illustré“ decken.

Das alte Lied

Als die französischen impressionistischen Maler zu Beginn unseres Jahrhunderts langsam zu Erfolg (auch zu finanziellem) gelangten, schrien die Hüter der Ordnung (der pseudoklassischen Historien- und der banalen Genremalerei): künstliche Mache interessierter Händler! Als um die gleiche Zeit Strauss, Mahler, Debussy und Reger hervortraten, tönte es in gleicher Weise: snobistisches Getue von Halbverrückten und Perversen. Daß zwei Jahrzehnte darauf Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Bartók mit denselben Mitteln und Methoden abgetan werden sollten, haben viele von uns noch persönlich erlebt. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß die Avantgarde von damals zur repräsentativen historischen Größe geworden ist.

Das alte Lied: wenn das Kunstleben ein rascheres Entwicklungstempo einschlägt und mit ihm die Situation Avantgarde entsteht, bildet sich eine Kluft zwischen den Ordnungshütern und den nach der Zukunft Blickenden. Merkwürdig, daß gewisse Typen unter den Ordnungshütern mit Zeichen der Bitterkeit und von hier aus mit Verdächtigungen reagieren. Merkwürdig, daß sie sich der Tatsache verschließen, daß das Unendliche, das Leben heißt, unabwendbar stets Neues hervorbringt.

Die Reaktionen auf die Zeitfaktoren sind verschieden. Bei den ideologisch, gesellschaftlich oder zereemoniell Gebundenen sind sie negativ; die freien Geister, die in geheimnisvoller Weise mit den Zeitfaktoren verbunden sind, antworten mit Enthusiasmus auf die Realisationen der Zeitzeichen beim vorwärtsgerichteten Künstler. Es entsteht eine polemische Situation, in der die Leidenschaften erregt werden. Zusammen mit dem Enthusiasmus für das Neue erscheint ihrerseits harte und unbittliche Kritik an Schema gewordenen Ordnungen. Die Ordnungshüter jedoch machen den großen Fehler, mit Unterstellungen zu operieren, anstatt das Neue in der Kunst kritisch auf seine innere Logik und Qualität zu prüfen — eine Prüfung, die angesichts der Mitläuferei notwendig ist, der neue Kunstentwicklungen stets ausgesetzt sind.

Die wirkliche Avantgarde der Neuschöpfer — wir umschreiben sie peripherisch mit dem Namen Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Bartók, Webern, Boulez, Stockhausen, Henze, Nono, denen andere folgen werden — steht jenseits der Sphäre, in der künstliche Dinge gemacht werden können. Sie ist — und war zu allen Zeiten — ein Naturereignis, das intuitiv erfaßt und wissenschaftlich gedeutet werden kann.

Hans Curjel

Frage hinfällig

Diese Frage könnte nur dann eine Antwort benötigen, wenn es keine Werke gäbe, die durch ihren eigenen Wert ihre Bedeutung haben. Solche

Werke gibt es aber, und so wird, meiner Meinung nach, die Frage hinfällig.

Dorel Handman

Avantgarde ist ein natürlicher Wachstumsprozeß

Die Behauptung, daß die moderne Kunst allein ein Produkt geschäftstüchtiger Manager wäre, halte ich, abgesehen von der Bösartigkeit dieser Verleumdung, im Grunde für einen Ausdruck der Hilflosigkeit gegenüber dem heutigen Zeitgeschehen. Sie verrät eine beachtliche Unkenntnis geschichtlicher Realitäten. Schon immer war eine neue Sprache für die Ewig-Gestrigen ein Ärgernis. Daß Presse und Funk ihre besondere Aufmerksamkeit auf die Kunst der Gegenwart richten und diese fördernd zur Diskussion stellen, liegt klar in der Aufgabe ihrer gesellschaftlichen Funktion begründet, die sich doch nicht darin erschöpft, nur das Vergangene zu reproduzieren, denn der Lebende

hat das primäre Recht. Und schließlich ist der seit Jahrzehnten sich immer sicherer entwickelnde Wachstumsprozeß der Avantgarde nur aus der Echtheit der künstlerischen Aussage und nicht als das berechnende Ergebnis eines Managertums zu begreifen. Außerdem läßt sich, wenigstens in der Musik, ein kontinuierlicher, durch sich selbst motivierter Entwicklungsprozeß feststellen. Unsere Erfahrungen aus den Jahren der Unfreiheit legen den Verdacht nahe, daß es sich bei der Ablehnung der modernen Kunst überhaupt weniger um eine ästhetische Diskussion handelt als um politische Manipulation.

Karl Amadeus Hartmann

Ehrlich währt am längsten

Sehr geehrter Herr Strobel!

Nachdem Sie bisher weder als Redakteur noch als Abteilungsleiter von meinem Schaffen Notiz genommen haben, werde ich mir erlauben, Ihrer überraschenden Aufforderung, mich durch ein schriftlich fixiertes Urteil festzulegen, nicht nachzukommen. Es könnte ja sein, daß ich in 10 Jahren bei

Erreichung des Kindesalters meine Meinung ändern, gewarnt durch erlauchte Vorbilder.

Hochachtungsvoll!

Wolfgang Jacobi

NB: Gegen Veröffentlichung dieses Briefes habe ich nichts einzuwenden.

Echte Avantgarde auch heute echt

Eine Avantgarde gibt es zu jeder Zeit. Sie öffnet das Tor in eine jeweils neue Stilepoche und handelt aus künstlerischer Notwendigkeit, steht gewissermaßen unter Strukturzwang: neue Erscheinungsformen drängen zur Realisierung, ein neues Lebensgefühl zwingt zu neuen Resultaten. Heute ist es nicht anders. Vergleicht man die jetzigen Ergebnisse der Literatur, bildenden Kunst und Musik miteinander, erkennt man, daß sie auf sehr ähnlichen Grundgesetzen und Gedankengängen basieren. Was, meist isoliert erarbeitet, so unbeirrbar und auf mehreren Ebenen gleichzeitig auftritt und uns unmittelbar anspricht, weist sich als notwendig und zeitbezogen aus. Schon deshalb ist die Echtheit der gegenwärtigen musikalischen Avantgarde evident.

Sie ist es auch noch aus einem anderen Grund: zuerst müssen die neuen Werke geschaffen werden, bevor man sie managen kann. Niemand sagt dem Komponisten, Maler oder Lyriker, was er und wie er dies zu machen habe. Als Avantgardist schafft er auf jeden Fall Neues, weil er es muß (obwohl er sicher auch anders könnte). An die Stelle der Fürsten und Privatmäzene treten heute Verleger, Veranstalter, Manager. Ihnen bringt der Autor das fertige Werk, denn er will sich ja anderen mitteilen.

Keiner von ihnen wird zur Avantgarde gezwungen. Nehmen sie sich ihrer aber an (sei es aus wirklicher Überzeugung, sei es, weil sie für später ein „Geschäft“ wittern), erfüllen sie eine für den Autor notwendige Funktion, die bekanntlich nicht immer gewinnbringend sein muß. Propaganda für die neuen Œuvres ist im Zeitalter der Werbung unerlässlich. Jedenfalls sind Verleger, Veranstalter und Manager keine primären Faktoren („Auftragswerke“ fallen da nicht ins Gewicht und werden meist erst dann vergeben, wenn sich etwas schon bewährt hat). Sie nehmen lediglich Impulse auf und geben sie vervielfacht weiter, können also wohl die vorhandene Avantgarde stärken, sie aber nicht „machen“. Dazu ist immer noch zuerst der schöpferische Mensch vonnöten.

Übrigens schließt sich beispielsweise bei den Zufallsmanipulationen von Cage und seinen Adepten die Mitwirkung der Verleger von selbst aus und damit weitgehend die Möglichkeit, Cages „Richtung“ zu managen (allerdings kann ich Cages Arbeit lediglich im Hinblick auf den heute dominierenden Manierismus avantgardistisch nennen. Sein übermäßiger Drang in die Freiheit ließe sich nur durch eine allgemeine, akute Bedrohung der Freiheit motivieren).

Lothar Knessl

Manche starke Begabung hat sich distanziert

Ob die Avantgarde echt ist, daß heißt also, ob einzelne Komponisten, die sich zu den von einer jeweiligen Avantgarde verfochtenen Thesen bekennen, von ernsten künstlerischen Absichten motiviert sind oder lediglich „Konjunktur machen“, liegt von Fall zu Fall verschieden; ohne Zweifel gibt es solche und solche.

Im Mittelpunkt des avantgardistischen Interesses steht heute das Klangexperiment, sei es mathematisch-berechnender Natur (Stockhausen) oder

improvisatorisch-spekulativer (Cage). Es ist erwiesen, daß es über die Route einiger geschickter Klangexperimente einem etwa zwanzigjährigen Komponisten, mit Hilfe gut gesteuerter Publicity, glücken kann, zu plötzlichem internationalen Ruhm zu gelangen, also zu einem Zeitpunkt, zu dem seine „altmodischeren“ Kollegen sich noch mit dem Studium des vierstimmigen Kontrapunktes plagen, bereits ein fertiger, verlegter, erfolgreich aufgeführter Komponist zu sein.

Es darf nicht verwundern, daß junge Komponisten (oder solche, die sich dafür halten) ein derartiges Patentrezept zum schnellen Erfolg einem langen Studium, das zu dem ohnehin sehr fragwürdigen Beruf eines Komponisten führt, vorziehen, besonders da sie auf diese Weise auch dem Risiko entgehen, als „hoffnungslos in der Vergangenheit verwurzelt“ abgetan zu werden.

Ob diese offensichtlichen Erfolgchancen dazu beitragen, der Avantgarde einen hohen Prozentsatz echter Kompositionstalente zuzuführen, ist allerdings sehr zu bezweifeln. Tatsächlich ist ja auch das Gegenteil der Fall, nämlich daß einige der stärksten Begabungen sich von der Avantgarde deutlich distanziert haben.

Peter Jona Korn

Nur Avantgardisten können die Avantgarde machen

Es will mir scheinen, daß die Frage, ob „musikalische Avantgarde echt oder gemacht ist“, nicht ohne weiteres beantwortet werden kann. Zuvor müssen wir uns einig werden über den Begriff Avantgarde. Fragt man den Durchschnittskonzertbesucher, was er darunter versteht, so wird man von ihm eine andere Antwort erhalten als z. B. von einem Komponisten. Und gewiß werden die Antworten in Amsterdam, Haarlem, Utrecht oder Maastricht, wo man ziemlich regelmäßig mit der Musik der letzten fünfundsiebzig Jahre konfrontiert wird, bedeutend abweichen von einer Antwort aus Paris. Wer hier die Symphoniekonzerte am Sonntagnachmittag zu besuchen pflegt, wird vielleicht Bartók für einen Avantgardisten halten, während in den genannten niederländischen Städten Dallapiccola, Webern oder ein moderner holländischer Komponist genannt werden. Wenn „Melos“ diese Frage einer Anzahl von Komponisten, Verlegern und Kritikern in bezug auf das kommende Musikfest der IGNM vorlegt, so ist es klar, daß man das Auge auf etwas anderes gerichtet hat. Vergessen wir jedoch nicht, daß das große Publikum kaum weiß, daß eine Avantgarde, über die wir sprechen, überhaupt besteht; und bedenken wir auch, daß das Publikum Werke von Komponisten, die niemand außer uns für avantgardistisch ansieht, nicht immer als solche vorgesetzt bekommt. In den folgenden Zeilen werde ich mich selbstverständlich auf die musikalische Avantgarde beschränken, die „Melos“ zweifellos im Auge hat. Ist diese Richtung eine Realität, ein von selbst gewachsenes Phänomen oder ist sie mit künstlichen Mitteln ins Leben gerufen und besteht sie momentan nur dank einer ununterbrochenen Propaganda, die besonders eine Anzahl von Rundfunkgesellschaften international machen? Die Antwort auf diese Frage scheint mir ziemlich einfach. Niemand außer dem Künstler kann ein Kunstwerk „machen“. Die Musik, von einem Künstler entworfen, also von jemandem, der seine schöpferischen Gedanken in dieser Weise realisiert, weil er nicht anders kann — diese echte musikalische Avantgarde kann niemand anders als er machen. Sie ist automatisch echt, ohne daß hiermit gesagt wird, daß das betreffende Werk ein Kunstwerk

von großer Bedeutung ist. Denn das ist abhängig von der schöpferischen Potenz des Komponisten. Wohl kann der Künstler in seinem Trachten und natürlich auch in seiner Entwicklung gehemmt werden durch einen ununterbrochenen Widerstand und Mangel an Interesse. Wenn aber die schöpferische Kraft und die Persönlichkeit des Künstlers groß und stark genug sind, wird er, auch wenn er hierunter leiden muß, dennoch weitergehen auf dem eingeschlagenen Weg, und in einem bestimmten Augenblick wird er eine gewisse Anerkennung finden. Ein typisches Beispiel in diesem Zusammenhang scheint mir Anton von Webern. Daß er in den Jahren 1920 bis 1940 ein Avantgardist war, wird wahrscheinlich jeder zugeben. Sogar auf einem Musikfest der IGNM fand er wenig Anerkennung. In Siena (ich glaube 1928) hat ein Streichtrio sogar zu einer regelrechten Saalschlacht zwischen Freunden und Gegnern geführt. Trotz alledem ging er seinen Weg, er wurde für „entartet“ erklärt und folglich unter Hitlers Kulturdiktatur nicht mehr gespielt. Dessenungeachtet machte er Kunstwerke, von denen man sagen kann, daß sie heute erst das Publikum einigermaßen ansprechen. Avantgardistische Musik dieser Art und Qualität kann in einem bestimmten Zeitraum nie durch jemand anderen als durch einen begabten Künstler gemacht werden. Wohl kann er natürlich durch Hilfe von bestimmter Seite in seiner Arbeit angeregt werden. Die Dosis dieser Hilfe, somit die für sein Werk gemachte Propaganda, ist ein Problem für sich. Wie überall wird auch hier Übertreibung zweifellos verkehrt wirken können. Vielleicht hat gerade eine gewisse Übertreibung dazu geführt, daß einige behaupten, die musikalische Avantgarde von heute sei „gemacht“. Wenn man in seinem Bestreben so weit geht, daß man nur Augen hat für eine bestimmte Richtung, nur diese Richtung alleinseigmachend dem Publikum vorsetzt, dann läuft man Gefahr, daß viele jüngere und sogar ältere Komponisten auch mit dabei sein wollen, ohne inneren Drang. Ich ziele nicht auf den Einfluß hin, den die Äußerungen der Avantgarde auf das musikalische Bewußtsein im allgemeinen haben — dieser Einfluß ist logisch, normal und sogar sehr erwünscht —, sondern auf die Kompositionen, die äußerlich den



Peter Brüning
1959

Stempel der Avantgarde tragen, ohne daß sie aus innerem Drang geboren wurden und die im wesentlichen eine Folge des Wunsches sind, im avantgardistischen Lager für voll angesehen zu werden. Tatsächlich sind solche Werke bestenfalls nichts mehr als sachverständig geschriebene Imitationen, und ihr Kunstwert ist natürlich gering. Wenn nun die sogenannten Bewunderer des Allerneuesten, durch einen Mangel an kritischem Vermögen, auch die letztgenannten Stücke mit dem Ruf „Bravo“ empfangen, wird automatisch in skeptischeren Kreisen ein Gefühl von Ärger erregt,

und durch das Gefühl, das man zum Ausdruck bringt, wird der wirklichen Avantgarde geschadet. Man fängt an, alles Allerneuste über einen Leisten zu schlagen, und der Erfolg kann sein, daß die in guter Absicht gegebene Unterstützung der neuen Richtung zweckwidrig wirken wird. Die nachgemachte Avantgarde wird dann wirklich „gemacht“, zum Schaden der echten Äußerungen auf diesem Gebiet, zum Schaden derjenigen, die nicht anders können als daran teilzunehmen, und deshalb zum Schaden der natürlichen Entwicklung der Musik.

Guillaume Landré

Die Mäzene sind uneigennützig

Je suis certain que les techniques musicales nouvelles sont issues de besoins propres à notre temps. Il en a été ainsi de toutes les techniques musicales et autres de tous les temps. Mais je crois aussi, que ce ne sont pas seules les techniques de la jeune école qui soient valables au-

jourd'hui. L'œuvre de Strawinsky d'avant la période dodécaphonique sérielle, pour ne prendre que cet exemple (il y en aurait bien d'autres à citer), s'intègre, sans conteste, dans les exigences spirituelles profondes de notre temps immédiat.

Je sais bien que les adversaires du jeune mouvement musical prétendent que le lancement et l'exploitation de ce mouvement sont le fait d'organisations plus ou moins occultes et intéressées.

Et s'il en était ainsi? Tant mieux. Car la musique, que déjà Flaubert, si je ne m'abuse, qualifiait de «bruit extrêmement couteux», à, de nos jours, plus que jamais besoin de mécènes. Ces mécènes, elle les a trouvés en la personne de certains dirigeants de services musicaux des grandes stations de Radio. Les Radios sont donc devenues mécènes, mais aussi impresarios, et cela dans l'acception la plus élevée, la plus noble du mot. Qu'était Jean Cocteau pour le groupe des Six, au lendemain de la première guerre mondiale, sinon un impresario de génie? Un impresario intelligent, dynamique, enthousiaste et DÉSINTÉRESSÉ. Les dirigeants des sections musicales des radios sont eux aussi des impresarios intelligents, dynamiques et DÉSINTÉRESSÉS. Tout n'est pas parfait ce que les nouveaux mécènes nous font entendre, tant s'en faut, et peut-être que la trop stricte délimitation entre ce qui fut (et qui continue quand même d'être) et ce qui est, que ces messieurs sont amenés à pratiquer dans leurs entreprises, peut sembler à l'un ou à l'autre parmi les musiciens d'un autre bord, quelque peu irritante. N'empêche, on leur doit une fière chandelle pour leur courage, leur action et, je répète, leur désintéressement.

Marcel Mihalovici

*

Ich bin davon überzeugt, daß die neuen musikalischen Techniken durch die besonderen Anforderungen unserer Zeit ins Leben gerufen wurden. So ging es zu allen Zeiten mit allen musikalischen und anderen Techniken. Doch glaube ich, daß

heute nicht ausschließlich die Techniken der jungen Schule Gültigkeit haben. Strawinskys Werk aus der vordodekaphonisch-seriellen Periode, um nur dieses Beispiel anzuführen (man könnte noch viele andere nennen), gliedert sich fraglos den tiefen geistigen Ansprüchen unserer unmittelbaren Gegenwart ein.

Ich weiß wohl, daß die Gegner der jungen musikalischen Richtung behaupten, die Förderung und Verbreitung dieser Richtung sei eine Mache von mehr oder weniger dunklen Interessen-Organisationen. Und wenn es so wäre? Um so besser. Denn die Musik, die schon Flaubert, wenn ich mich nicht täusche, als ein „außerordentlich kostspieliges Geräusch“ bezeichnete, benötigt heute mehr denn je Mäzene. Diese Mäzene fand die Musik in Gestalt bestimmter musikalischer Abteilungsleiter der großen Rundfunkanstalten. Die Radios sind also zu Mäzenen und auch zu Impresarii geworden und dies in des Wortes höchster und edelster Bedeutung. Was war Jean Cocteau für die „Groupe des Six“ nach dem ersten Weltkrieg anderes als ein genialer Impresario? Ein intelligenter, dynamischer, enthusiastischer und UNEIGENNÜTZIGER Impresario. Die musikalischen Leiter der Rundfunkanstalten sind ebenfalls intelligente, dynamische und uneigennützig Impresarii. Es ist zwar nicht alles perfekt, was die neuen Mäzene uns zu Gehör bringen, und vielleicht fühlt sich der eine oder andere Musiker eines anderen Lagers leicht irritiert durch das von diesen Herren in ihren Veranstaltungen angewendete System der zu strengen Trennung dessen, was war (und dennoch weiterbesteht), und dessen, was ist. Das hindert aber nicht, daß man ihnen großen Dank schuldet für ihren Mut, ihre Aktivität und, noch einmal sei es gesagt, für ihre Uneigennützigkeit.

Aus dem Französischen von Hilde Strobel

Echt und gemacht liegen oft gefährlich nahe nebeneinander

In jeder stilistischen Richtung findet sich echtes künstlerisches Vermögen neben gewolltem Machwerk. Auch bei den Verfechtern der „traditionsgebundenen“ Schreibweise ist vieles gemacht, fader Abglanz großer Vorbilder.

Allerdings ist die Möglichkeit, künstlerische Unzulänglichkeit hinter Parolen und Sensationen zu verbergen, bei der sog. „Avantgarde“ naturgemäß besonders groß. Es ist hier sicherlich nicht immer einfach, das Echte vom Schein zu unterscheiden, gerade heutzutage, wo sich ein gewaltiger Umbruch im künstlerischen Bereich vollzieht. Bedauerlicherweise genügt oftmals die stilistische Zugehörigkeit eines Werkes allein, um es dementsprechend zu bewerten. Die stilistische Bezogenheit kann aber niemals alleiniges Kriterium sein. Eine

kompositorische Technik z. B. einzig wegen ihrer mathematiknahen Systematik zu verdammen, erscheint mir abwegig. Ein auf so streng zahlenmäßiger Zwölftönigkeit aufgebautes Werk wie Alban Bergs „Lulu“ ist in seiner musikalischen Eindringlichkeit und unmittelbaren dramatischen Wirkung typisches Beispiel dafür, wie wenig es letzten Endes auf das konstruktive Prinzip einer Komposition ankommt.

Das, was sich heute gemeinhin zur „Avantgarde“ unserer Tage rechnet oder von sensationslüsternen Mitläufern, -hörern und -schreibern dazu erklärt wird, ist im Grunde ein recht verschiedenartig zusammengesetzter Kreis. Ohne Experimentieren kann es naturgemäß dabei nicht abgehen, besonders beim revolutionierenden Eifern nach neuesten

Klangmöglichkeiten und -strukturen. Dabei liegen „echt“ und „gemacht“ oft gefährlich nahe beieinander. Die klangliche Hypertrophie mancher Erzeugnisse der jüngsten Zeit und auch die Farb- bzw. Geräuscheffekte der so hochinteressanten elektronischen Studien lassen zudem die Frage stellen, ob es sich hierbei um eine „avantgardistische“ oder um eine retrospektive Erscheinung im künstlerischen Geschehen unserer Zeit handelt. Das heutige musikalische Ohr ist kaum noch durch klangliche Effekte zu reizen, wohl aber ist der musikalische Geist noch immer durch höchste künstlerische Formung zu bewegen, sei sie „avantgardistisch“ oder den Maßstäben einer großen Musikkultur verbunden.

Daß gegenüber der „musikalischen Avantgarde“ oft auch von überaus ernst zu nehmenden und

allem Neuen gegenüber aufgeschlossenen Menschen der Vorwurf des Unechten, Gemachten erhoben wird, hat nicht zuletzt seine Ursache in der Intoleranz und dem Fanatismus des neurotischen Musikbetriebs der letzten Jahre. Das, was in diesem kunstfremden Raum an Echtem und Gemachten vor sich geht, liegt außerhalb meines künstlerischen Interesses. Auch bin ich der Meinung, es sollten viel mehr Noten geschrieben werden als Worte! Vom rein künstlerischen Standpunkt aus kann man übrigens all dem hektischen Treiben mit Gelassenheit zuschauen. Denn der in unserm Jahrhundert noch immer wache musikalische Instinkt wird auch in Zukunft befähigt sein, dem echten zeitlosen Kunstwerk den Vorzug vor der Sensation des Eintags zu geben.

Philipp Mohler

Kunstwerke richten sich nach Managern

chi ha necessità di creare nell'arte, lo fa senza alcuna considerazione per qualsiasi tipo di 'geschäftstüchtiger Manager', perchè unica sua necessità — urgenza è esprimere se e la propria epoca e fissarne la testimonianza nel tempo. chi ha questa necessità è anche unico a scegliere e a determinare il quando il come il perchè di ogni suo lavoro.

“io faccio le pitture con quella considerazione che è conveniente, che il mio intelletto può capire” risponde Paolo Veronese al sacro tribunale del santo Uffizio in Venezia nel 1573, e, condannato a correggere alcune figure di una sua tela commisionategli, non modificò nulla nelle sue ragioni creative — solo il titolo: da “ultima cena” a “cena di Cristo in casa levi”.

perchè chiedere al contadino, che fa vino genuino con l'uvasse il vino è “echt oder gemacht”?

luigi nono

Wer die Notwendigkeit verspürt, künstlerisch zu schaffen, tut es ohne Rücksicht auf irgendeinen „geschäftstüchtigen Manager“; denn das einzig Drängende ist: sich und seiner Epoche Ausdruck zu verleihen und dieses Zeugnis in der Zeit zu verankern. Wer diese Notwendigkeit verspürt, ist auch allein in der Lage, das Wann, das Wie, das Warum der eigenen Arbeit zu wählen und zu bestimmen.

„Bei der Konzeption meiner Bilder kann ich nur von Vorstellungen ausgehen, die mein Verstand begreifen kann“, antwortete Paolo Veronese 1573 dem Inquisitions-Tribunal in Venedig. Als er dazu verurteilt wurde, einige Gestalten des ihm in Auftrag gegebenen Gemäldes zu korrigieren, änderte er nicht seine Konzeption, sondern nur den Titel: „Abendmahl“ in „Christus zu Tische im Hause Levi“.

Wie kann man denn einen Bauern, der reinen Wein aus Weintrauben keltert, fragen, ob der Wein „echt oder gemacht“ sei?

Glaubwürdigkeit verliert durch Geschäftstüchtigkeit

Werke der musikalischen Avantgarde sind nicht weniger Ausdruck unserer Zeit als moderne Kunst überhaupt, musikalische Avantgardisten aber

untergraben m. E. ihre eigene Glaubwürdigkeit, wenn sie sich mit allen Praktiken der Geschäftstüchtigkeit unserer Zeit zum Markt drängen lassen.

Johannes Petschull

Die Qualität der Aussage entscheidet

Über die zur Debatte stehende Frage kann zweifellos nicht ernsthaft genug nachgedacht werden. So ganz wohl ist es keinem bei der Sache, in welchem Lager auch immer er stehen mag, und nur aus möglichster Unvoreingenommenheit heraus kann eine Antwort zu finden versucht werden. Freilich: verwirrt genug, heillos zersplittert bietet sich unser heutiges Musikleben dar, und es erscheint als seltsames Paradox, daß im Zeitalter des Existentialismus so viele für einander gar nicht existent sind. Aber — nicht zu überhören — eine Avantgarde ist wie eh und je da, und wer möchte angesichts so vieler Beweise echter Begeisterung und Aufgeschlossenheit der Jugend zu glauben wagen, daß die unbestreitbaren Siege dieser vordersten Front zu lenken oder gar aufzudrängen seien? In mancherlei Verkleidung und Maskerade allerdings, in klug ersonnener Mimikry geht ab und an einher, was man das Avantgardistische nennt, und nur das Urteil der Geschichte, die sanft und unerbittlich ordnende Hand der Zeit, wird den echten Fortschritt von Falschmünzerei zu scheiden vermögen. Ein anderer Teil der Jugend — dies ist ebensowenig zu übersehen — bleibt der Tradition verpflichtet und hartnäckig zugewandt, und so gibt's hier wie dort viel verderbliche Intoleranz und Sektiererei, wo allein die Qualität der Aussage, nicht die jeweils gewählte Methode über den künstlerischen Rang entscheiden sollte. Kein Wunder darum, daß Zeugnisse von Sterilität und Antiquität aus beiden Lagern in Hülle und Fülle zu Markte getragen, das ärgerliche Tohuwabohu von Tag zu Tag ver-

mehren. So würde man, statt vom nicht immer zutreffenden Begriff einer „musica viva“ besser von der „musica contemporanea“ sprechen und diesen Bereich des „Zeitgenössischen“ recht weit fassen. „In unseres Vaters Hause sind viele Wohnungen“, und wo ein weiter Raum ist für Boulez, Nono, Stockhausen, findet sich auch Platz für die Sinfonie Davids, die Oper Egks, für Orffs Musiktheater, den Kirchenton Peppings oder Fortners ebenso präzisierte wie expressiv gespannte Musik — um nur einige der profiliertesten Köpfe zu nennen. Aber: „Ach, wie flüchtig, ach wie nichtig“ steht als Motto über unseren Lebenstagen. Unaufhaltsam, in sanftem Knirschen wie die Körner einer Sanduhr, mit erbarmungslosem Gleichmaß rinnt das Perpetuum mobile der Zeit: Henze, das enfant terrible von gestern, wird mancherorts bereits als Renegat verschrien, die Avantgardisten von heute, ob sie wollen oder nicht, werden die Traditionalisten von morgen sein, und wer sich auf Debussy, Schönberg, Webern bezieht, müßte dem Bruder einen Trunk aus anderen Quellen gönnen. Die Auswahl ist das Vorrecht des Dürstenden, die Kunst — und darunter verstehen wir das Vermögen, sich persönlich, phantasievoll und formbewußt auszudrücken — die Kunst bleibt von der Vorschrift des Tages unabhängig. Der „Freude“, der Liebe „schöner Götterfunken“, die Zauber der Himmelstochter aus Elysium, sie mögen — oder ist es am Ende ein utopisches Verlangen? — sie mögen wieder binden, was die Mode streng geteilt.

Hermann Reutter

Nur die Resonanz kann gemanagt werden

Kunst kann man nicht „machen“. Sie entsteht heute wie je im schöpferischen Akt. Alle Kunst, die blieb, war zuerst Avantgarde — warum sollte also die heutige Avantgarde es nötig haben, durch Machenschaften hervorgebracht zu werden?

Etwas anderes ist es, daß Kunst, die hervorgebracht ist, sich heute sogleich von einer auf höchsten Touren laufenden Verbreitungsmaschinerie erfaßt sieht und dank ihrer schneller und umfänglicher denn je an den Mann gebracht wird. Es gibt selbstverständlich Vertriebsorganisationen für avantgardistische Kunst; den Rundfunk für die Musik, den Kunsthandel für die Bilder, die Verlage für die Literatur und die Presse für alles. Die Frage des Managements kann also nicht bei der Produktion, sondern erst beim „Absatz“ der avantgardistischen Kunst-

werke einsetzen. Daß hier der Konsument, wie in der gesamten modernen Wirtschaft, mit den wirksamsten und suggestivsten Mitteln bearbeitet wird, ist nicht zu bestreiten, aber auch keineswegs bedenklich. Die Künstler zahlen ja auch Umsatzsteuer — warum sollen sie sich nicht der heute allenthalben geläufigen Methoden bedienen, ihren Umsatz zu steigern?

Das, was umgesetzt werden soll, die künstlerische Hervorbringung, das *Kunstwerk* verdankt aber seinen Ursprung immer noch dem Geist und nicht dem Management. Insofern gibt es nicht den geringsten Zweifel, daß die Avantgarde „echt“ ist; „gemacht“ kann allenfalls ihre Resonanz sein.

K. H. Ruppel

Große Begabungen sind nicht beeinflussbar

Avantgarde

Die Avantgarde ist immer echt und kann nicht „gemacht“ werden, wenn sie von echten schöpferischen Musikern geführt wird.

Manager

Welche Rolle spielen im Kunstbetrieb denn die Manager? Unter diesem abscheulichen Modewort sind in der Musik wohl Verleger, Radioleute, Schallplattenhersteller, Opern- und Festspielleiter, Veranstalter von Konzerten, Musikfesten, musikalischen Tagungen usw. zu verstehen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Manager die Entwicklung der Kunst mitbestimmen, weil sie – sofern sie tüchtig sind – Spürsinn für das Kommende und den Wert eines Künstlers besitzen. Was dem Manager zukunfts-trächtig und erfolgsversprechend erscheint, fördert er. Ob er den Rang eines Mäzens erreicht, hängt nicht von der Menge des Geldes ab, über das er verfügt, sondern von der Weite seines Blickfeldes. Es gibt selbstverständlich auch schlechte Manager ohne Urteilsvermögen, die ausschließlich Geschäfte machen wollen.

Künstler

Wie verhalten sich junge Komponisten in dieser Umwelt? Nachahmern kann das Treiben der Manager verhängnisvoll werden, weil schwache Naturen aus Opportunismus leicht der Gefahr erliegen, wesensfremde Wege zu gehen. Das kleine Talent ist aber niemals geschichtsbildend. Ausschlaggebend sind seine Vorbilder, die großen, schöpferischen Begabungen. Diese sind in ihrem Schaffen nicht beeinflussbar. Sie werden bestenfalls durch ihre Förderer angeregt. In der menschlichen Beziehung zwischen Künstler und Manager ist der Künstler meistens der Gebende, das gegenseitige Vertrauen jedoch bildet die Grundlage für ein fruchtbares Zusammenwirken.

Publikum

Die Entwicklung der neuesten Musik spielt sich leider zu sehr vor einem Zuhörerkreis von Fachleuten ab. Jede Avantgarde muß aber einmal ihren Elfenbeinturm verlassen und sich dem breiten Publikum stellen.

Paul Sacher

Die Frage ist nicht neu

Ich hörte sie zum erstenmal, als ich in den dreißiger Jahren, erst kurz in der Universal-Edition tätig, im Auftrag der Direktion, eine politische Versammlung in Wien besuchte. Das Thema hieß „Kulturprogramm“. Der Redner behandelte hauptsächlich die zu beseitigenden Mißstände. Er enthüllte, entlarvte und riß vor allem Emil Hertzka (Anm. d. Red.: damals Direktor der UE) die Maske vom Gesicht. Er wußte nicht nur, wie Hertzka alle damals avantgardistischen Komponisten „machte“, er wußte auch, warum Hertzka es tat. Der Redner war klug genug, vorauszusetzen, daß es unglaublich-würdig erscheinen würde, als Triebfeder solchen Managements Geschäftsinteressen anzusehen. Er brachte Beweismaterial, daß Hertzka und sein Verlag als Handlanger des Weltjudentums und der Kommunisten arbeiteten und im Gesamtplan der Ausrottung des Ariertums die deutsche Musik zu vernichten übernommen hätten. Zu diesem Zwecke habe Hertzka einige immerhin talentierte Komponisten um sich geschart und einem jeden Spezialaufträge gegeben. Schönberg: Vernichtung der deutschen Tonkunst durch Beseitigung der Tonalitäten. Berg, „Wozzeck“: Verspottung soldatischen Geistes. Krenek, „Jonny spielt auf“: Triumph der schwarzen über die weiße Rasse. Weill: Nihilismus und Klassenhaß. Schreker: Ent-

mannung der Jugend durch zügellose Sinnlichkeit. Auch Webern wurde genannt. Doch habe dieser, so sagte der Redner, Hertzka verstimmt, weil Webern durch Übersteigerung des Häßlichen sich lächerlich gemacht und dadurch den gewünschten Zersetzungserfolg in Frage gestellt habe. Wir haben damals – wie sich später zeigte fälschlicherweise – viel gelacht, zumal jemand das Gerücht aufbrachte, dieser Redner sei ein von Hertzka abgewiesener Komponist gewesen.

Und heute?

Es scheint sich nicht allzuviel geändert zu haben. Die Macht des Managements wird immer noch überschätzt. Die Wirkung von Kaisers neuen Kleidern wird sehr selten und auch nur dann erreicht, wenn der Scharfsinn des Publikums gerade mal Pause macht. Daß aber die Zeit notwendige Korrekturen unerbittlich vornimmt, sollte inzwischen bekannt geworden sein.

Eines allerdings müßte sich geändert haben: der Grund, aus dem geschäftstüchtige Manager soviel Mühe und Geld aufwenden sollten... Aber es wurde nicht nach ihm gefragt. Ich vermute, weil auch die Fragesteller wissen, daß es keinen gibt.

Alfred Schlee

Vertrauen in die junge Generation

Ob die musikalische Avantgarde echt oder „gemacht“ ist?

Wer kann schon so eine Frage überhaupt stellen? Wohl nur solche, welche die Repräsentanten dieser Avantgarde nicht persönlich kennen. Da ich viele dieser jungen Komponisten zu meinen persönlichen Freunden und einige auch zu meinen Schülern zählen kann, weiß ich genau, mit welchem Ernst, mit welcher Zielbewußtheit und Konzentration sie arbeiten. Musiker der älteren Generation, auch wenn sie nicht verstehen, was diese jungen Komponisten machen, sollten wenigstens Achtung und Zutrauen für ihr Schaffen aufbringen. Die Idee, daß hochbegabte Musiker, hochintelligente Köpfe Monate hindurch, Tag und Nacht arbeiten würden, nur um der „Mache“ willen zu produzieren, ist wirklich zu kindisch, um überhaupt ernst genommen zu werden.

Vor einigen Wochen, bei einer Durchreise durch Deutschland, habe ich viele Stunden mit Stockhausen verbracht, der mir lebenswürdigerweise vieles vorgespielt und gezeigt hat. Ich war ungemein beeindruckt von der Originalität dieses jungen Komponisten, von der Sicherheit, mit der er seinen Weg geht. Er ist ein wirklicher „Schöpfer“, der mit einer heiligen Besessenheit täglich Neuland ent-

deckt und erobert. *Wo ist da die „Mache“?* – Und vor einigen Tagen habe ich die Londoner Erstaufführung der Mallarmé-Improvisationen von Boulez gehört: ein berauschend schönes Stück, urmusikalisch, in jeder Hinsicht meisterhaft gearbeitet. *Was ist da „gemacht“?*

Daß diese Generation durch öffentliche Organisationen mehr gefördert wird als früher, ist schon wahrscheinlich, aber was ist daran falsch? Muß es immer so sein wie bei Webern, der zu seinen Lebzeiten so wenig aufgeführt wurde und ständig gegen den größten Widerstand kämpfen mußte? Es ist schon besser, wenn einige der wenigen Wertvollen gefördert werden, als daß die Wertvollen verdrängt, entmutigt oder verbittert werden. Je mehr Erfolge diese jungen Komponisten haben, um so lieber ist es mir. Die Starken unter ihnen werden auch ihre Erfolge überstehen können.

Diese Generation hat meine ganze Liebe, mein ganzes Vertrauen. Sie sind richtig, sie müssen richtig sein, sie drücken genau aus, was ihre Generation überall bewegt. Für mich hoffe ich nur, daß ich mein Interesse an ihrem Schaffen bis an mein Lebensende behalten werde.

Mátyás Seiber

Die Avantgarde muß „gemacht“ werden

1. Ich glaube, daß es heute eine echte musikalische Avantgarde gibt.
2. Es ist erforderlich, daß die Avantgarde „gemacht“, d. h. aufgeführt wird.
3. Die Erfahrungen, die wir dabei sammeln, helfen, Echtes vom Gemachten zu sondern.
4. Diese Erfahrungen und Erprobungen können nicht oft genug gemacht werden, damit auch der professionellen Kritik, die ja häufig das Werk der echten Avantgarde bei seinem ersten Erscheinen als „gemacht“ deklariert, zu einer besseren Einsicht verholten wird.

Wolfgang Steinecke

Wunschtraum der Reaktion

Die Manager der Avantgarde vor dem Volksgericht

Photomontage



Karlheinz Stockhausen



Gültige Wertmaßstäbe für das Neue fehlen

Das Wesen jeder echten Avantgarde liegt dem Wortsinn entsprechend in dem einsamen Voranstürmen einiger weniger. Aus den von ihnen ausgehenden großen schöpferischen Impulsen entwickeln sich jedoch im Laufe der Zeit neue künstlerische Ausdrucksweisen, die dann ganzen Epochen ihren Stempel aufdrücken und schließlich zum Allgemeingut werden. Das gilt ebenso für die bildende Kunst wie für Dichtung und Musik.

Leicht kann aber aus Avantgardismus Mode, aus „echt“ „gemacht“ werden, und zwar dann, wenn sich, unterstützt und ermutigt durch eine sensationshungrige Presse, Mitläufer und Manager seiner bemächtigen. Was unter diesen Umständen noch für Avantgardismus gehalten wird, ist oft nur

extravagante Originalitätssucht, deren Produkte selten den Keim einer künstlerischen Entwicklungsmöglichkeit in sich tragen. Die „echten“ Avantgardisten sind dann vielleicht gerade diejenigen, die sich gegen den Strom des „gemachten“, „offiziellen“, zum Klischee herabgewürdigten Avantgardismus stellen und somit zur Besinnung auf die schöpferischen Kräfte, zur Toleranz vor der Mannigfaltigkeit der echten künstlerischen Aussage beitragen. Zwischen dem „echten“ und dem „gemachten“ Avantgardismus jedoch genau zu unterscheiden wird immer schwerfallen, da es eindeutige und gültige Wertmaßstäbe für das jeweils Neue nicht geben kann.

Karl Vötterle

Guillaume de Machaut 1958/59 oder

Strawinskys »Movements for piano and orchestra« Andreas Briner

Ich fürchte, wir müssen alle wieder umlernen. Der Strawinsky, der 1958/59 die „Movements“ für Klavier und Orchester schrieb, ist wieder ein neuer Strawinsky. Vorbei ist es ganz und gar mit der „Reihentechnik des Diatonikers“, wie Roberto Gerhard einst formulierte. Im Programmheft der New Yorker Uraufführung erklärte der Meister, die Arbeit am neuen Werk habe ihm gezeigt, wie sehr er sich als Komponist auf die Reihentechnik hin und nicht von ihr weg bewege. Er glaube, die Annahme, die Möglichkeiten der Reihentechnik hätten sich erschöpft, sei völlig falsch. Vieles bleibe in ihr zu tun. Sein neues Stück bezeichnete er nicht nur als seriell, sondern als ausgesprochen „anti-tonal“.

Die unter Strawinskys Leitung genau 12 Minuten dauernde Partitur besteht aus fünf Sätzen, die

mit Zwischenspielen verbunden sind, von denen das längste (Nr. 2) sechs, das kürzeste (Nr. 1) drei Takte umfaßt. Die Zürcher Pianistin Margrit Weber, die das Werk in New York auf authentische Weise aus der Taufe hob, teilte mir mit, daß die Zwischenspiele wahrscheinlich erst nach der Komposition der Sätze entstanden sind. Sie bereiten die Tempi der folgenden Sätze vor, wobei aber (zweiter und fünfter Satz) die Zählzeit wechseln kann. Der erste Satz, der durch die Repetition der ersten Hälfte und einige weitere Formzüge einen Sonatensatz insinuiert, verändert das Tempo in der zweiten Hälfte zu $\text{♩} = 72$. Der erste Satz enthält im letzten Takt eine Miniatur-Cadenza, zu deren Zweck das Metrum unterteilt wird. Die Tempo-Rekapitulation des vierten Zwischenspiels

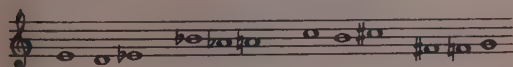
und fünften Satzes wird bei dem auch in Sachen des Tempos vollwachen Komponisten nicht zufällig sein.

- I ♩ = 110
Erstes Zwischenspiel ♩ = 52
- II ♩ = 104
Zweites Zwischenspiel ♩ = 72
- III ♩ = 72
Drittes Zwischenspiel ♩ = 80
- IV ♩ = 80
Viertes Zwischenspiel ♩ = 52
- V ♩ = 104

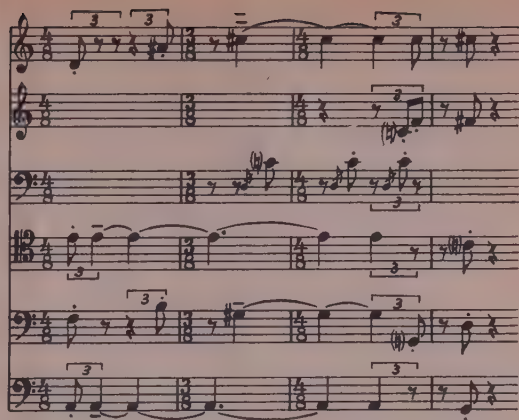
Strawinskys handgeschriebene Partitur, die – wie wir sehen werden – in ihrer Anlage die Struktur der Musik veranschaulicht, numeriert die Takte für jeden Satz einzeln bis zum Ende des dritten Satzes und von dort fortlaufend bis zum Ende des Werks, wobei die Zwischenspiele sowohl in Taktnumerierung als auch in Paginierung ausgelassen werden. Die fortlaufende Taktnumerierung vom Beginn des vierten Satzes an scheint eine musikalische Ursache zu haben, sind doch diese Sätze durch ein Attacca subito nach dem einen homogenen Übergang bildenden Zwischenspiel verbunden und strukturell benachbart.

Nicht nur in den zeitlichen Dimensionen, sondern auch in der klanglichen Erscheinung und – in beschränkterem Maße – in der seriellen Organisation ist das Vorbild von Anton Webern nun vorherrschend. Soweit sich an Hand einer zeitlich beschränkten Examination der handgeschriebenen Partitur feststellen ließ, gründet sich die von Strawinsky im Programmheft proklamierte Antitonalität auf eine Struktur der Reihe, die drei chromatische Stufen in vier Tongruppen ordnet, die zwar meist in originaler Lage, aber oft in der Reihenfolge ausgetauscht oder mit andern seriellen Strukturen gemischt erscheinen. In der Verwendung der Reihe gegen Ende des fünften Satzes schält sich ein Aufbau heraus, der in Recto- und in Cancriscans-Version intervall-identisch ist. Dieser Aufbau der Reihe könnte mit dem Titel eines Rondeaux von Guillaume de Machaut sagen: „Ma fin est mon commencement“. Da solche raum-analoge Richtungssymmetrie auch metrisch und formal in Erscheinung tritt, könnte sie sich bei fortgesetztem Studium leicht als das umfassende strukturelle Prinzip des Werkes erweisen. Hierfür hätte man ja mindestens im Canticum sacrum von 1955, wenn auch in Beziehung zu sowohl tonalem als diatonisch-seriellem Material, einen formalen Präzedenzfall.

Als Beispiel für eine Ausbreitung der Reihe



in der Strawinskyschen Fraktur bringen wir das dritte Zwischenspiel:



Es sind aber nicht die raum-analogen Symmetrien allein, die an spätmittelalterliche Polyphonie und ganz besonders an ihren Aristokraten des 14. Jahrhunderts, Guillaume de Machaut, denken lassen. Die rhythmische Bewegung mit ihrer ständigen Zwei- und Dreiteilung auf allen Ebenen der Metrik suggeriert ebenfalls Musik auf dem Wege vom tempus perfectum (der Dreiteiligkeit) zum tempus imperfectum (der Zweiteiligkeit). Die Anlage der Stimmen in Strawinskys Partitur läßt unmittelbar an moderne Ausgaben mittelalterlicher Polyphonie denken. Und schließlich trifft man auf ein Technikum, das formale und rhythmische Gestaltzüge verbindet: die vom 13. und 14. Jahrhundert so geliebte Isorhythmik. Strawinskys Verwendung der von melodischen und harmonischen Umständen unabhängigen rhythmischen Repetitionsschemata zeigt sich am nächsten zu jener der Zeit zwischen Petrus de Cruce und Guillaume. Diese Repetitions-idee scheint im Werk mindestens so formbildend zu wirken wie die Isomelodik der Tonreihen. Um die Wirkung der Strawinskyschen Isorhythmik zu beobachten, wenden wir uns dem vierten Satz zu, der nach des Komponisten eigenen Worten fordert, daß man lerne, „durch die Reihe hinunterzuschauen und dann gleichsam wieder durch sie hinauf“.

Der Satz besteht aus drei Teilen, die trotz minimaler Unterschiede proportional in der Anlage identisch sind. Jeder bringt als Mittelabschnitt eine Solopassage (Klavier über liegenden Akkorden), umgeben von zwei hauptsächlich orchestralen Abschnitten. Gegen Ende des dritten Abschnitts fällt das als Piano concertato behandelte Klavier wieder ein; dabei stellt sich die Länge dieses pianistischen Abschlusses im 1. und 3. Teil trotz der verschiedenen metrischen Notierung als identisch heraus. Solche Durchschneidung derselben Dauer durch verschiedene Gliederung findet sich im ganzen Werk. Auch die Verwendung der Instrumente in den Rahmenteilen ist zwar nicht identisch, aber genau symmetrisch.

Der metrisch-formale Aufbau des Satzes sieht folgendermaßen aus:

Teil 1 → ←

Taktzahl: 83 84 85 86 | 87 88 89 90 91 92 | 93 94 95 96

Metrum: $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ | $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ | $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$

Abschnitt: Orch. | Klavier | Orch.
mit Klavier

Teil 2 97 98 99 | 100 101 102 103 104 105 | 106 107 108 109

$\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ | $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ | $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$

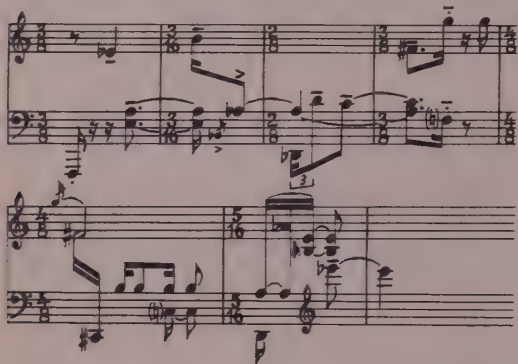
Orch. | Klavier | Orch. mit Klavier

Teil 3 110 111 112 113 | 114 115 116 117 118 119 | 120 121 122

$\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ | $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ | $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$

Orch. | Klavier | Orch. mit Klav.

Wie leicht zu ersehen, zeigen die Rahmenabschnitte im 1. Teil raum-analoge metrische Symmetrie (von vorn und von hinten gelesen gleiche Folge). Die Metrik der mittleren, der Solo-Abschnitte, verhält sich als Ganzes nicht raumanalog-symmetrisch; im ersten und dritten Teil (deren metrische Folge hier identisch ist) stört der letzte Takt des Abschnittes ($\frac{3}{8}$) die Entsprechung. Im zweiten Teil ist keine metrische Symmetrie angenähert, dafür stellt sich die Verwendung der Tongruppen im zweiten Abschnitt dieses Teils als raum-symmetrisch heraus (beginnend im vierten Takt des Abschnittes — Takt 103 — mit Gruppe vier, Gruppen drei, zwei und eins folgend). Das gruppensymmetrische d im dritten Takt erweist sich als ein Bezug auf den unterliegenden Akkord.



Nun sind aber die drei Teile des Satzes von Strawinsky in seiner handgeschriebenen Partitur so auf die Seiten verteilt, daß die zweite von zwei zusammen lesbaren Seiten ein fast vollständig raum-analoges Spiegelbild der ersten bietet. Die zweite Seite beginnt im zweiten Teil mit dem besprochenen Takt 103, von wo aus sich die Verwendung der Tongruppen umkehrt. Dieser Takt bezeichnet natürlich formal das Zentrum sowohl des Abschnitts wie des Teils. Im ersten und dritten Teil erwartet man dementsprechend den Beginn der zweiten Seiten mit dem vierten Takt des mittleren Abschnitts. In beiden Fällen aber disponiert Strawinsky die Seiten so, daß die neue Seite mit dem dritten Takt des mittleren Abschnitts beginnt. Das ist doch wohl ein graphischer Ausdruck dafür, daß — mit Ausnahme des letzten, offenbar einge-



Hermann Reutter
begeht am 17. Juni seinen 60. Geburtstag

schobenen Taktes — der Abschnitt von der Mitte dieses Taktes an wieder raumanalog-symmetrisch ist.

$\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ ← → $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$

Um zu erfahren, wie bewußt — nein: wie planmäßig die metrische Rhythmik der Klavierabschnitte geschaffen ist, lassen wir die betreffenden Abschnitte der Teile eins und drei folgen. Ein Vergleich der beiden Abschnitte beweist die strenge Isorhythmik, die im entsprechenden Abschnitt des zweiten Teils in gelockerter Form erscheint.



3 x Weill in Frankfurt

Die Frankfurter Aufführung der „Sieben Todsünden“ von Bert Brecht und Kurt Weill ist als ein spätes, aber wichtiges Datum in der Bühnengeschichte des Weillschen Werkes zu verzeichnen. Mehr als 25 Jahre sind seit der Pariser Uraufführung bis zu dieser ersten deutschen Aufführung vergangen, und so konnte man erst jetzt der Tatsache innewerden, daß die Zusammenarbeit Brechts und Weills, die mit dem Songspiel „Mahagonny“ begann und mit der „Dreigroschenoper“ einen Welterfolg davontrug, in diesem „Ballett mit Gesang“ ihren eigentlichen künstlerischen Höhepunkt erreicht hat. Das Bündnis zwischen Brechts „epischem Theater“ und Weills „gestischer Musik“ hat in den „Sieben Todsünden“ seine Krönung gefunden, die Sublimierung in einem mit höchster Einfachheit sich präsentierenden, aber hintergründigen Kunstwerk. Die moralische Idee, die immer als Antrieb in den Brecht-Weillschen Werken spürbar ist, wird hier nicht mehr plakatiert, nicht aggressiv zugespitzt, sondern in bildhafte Anschaulichkeit gewandelt. In die Anklage gegen die Scheinheiligkeit des bürgerlichen Lebens mischt sich unüberhörbar der Ton der Klage. Und Weills Musik gibt dieser Klage fast volksliedhaft schlichten Ausdruck. Die rhythmischen, harmonischen und melodischen Elemente sind auf einfachste Grundformen zurückgenommen. Aber in der Art, wie diese Grundelemente aufs differenzierteste variiert werden, wie sie dramaturgische Funktion gewinnen, zeigt sich das Stilprinzip des epischen Musiktheaters in einer besonders beispielhaften, disziplinierten und geläuterten Form. Der englische Musikkritiker David Drew, der von der Berliner Akademie der Künste mit der Erschließung und Ordnung des Weillschen Nachlasses beauftragt wurde, fühlt sich durch den ritualhaften Charakter des Werkes zu einem Vergleich mit mittelalterlichen Totentänzen angeregt — ein Vergleich, der für „Mahagonny“, besonders aber für „Die sieben Todsünden“ nahe liegt.

Die deutsche Erstaufführung in Frankfurt gewann durch die Mitwirkung Lotte Lenyas authentischen Charakter. Kurt Weill hat dieses Stück für seine Lebensgefährtin geschrieben, und sie hat es in Paris und New York kreiert. Ihre unvergleichliche Kunst und ihr unvergeßlich einprägsames Stimm-Timbre, in dem auch über die Mikrophonverstärkung feinste Nuancen mit-schwingen, verbanden sich in Frankfurt mit der prägnanten musikalischen Leitung Wolfgang Rennerts, mit der präzisen Choreographie Tatjana Gsovskys und dem auch in sparsamen Andeutungen phantasievollen Bühnenbild Hein Heckroths zu einem Gesamteindruck von seltener Geschlossenheit.

Zwei Frühwerke von Weill gingen der Novität voraus: „Der Protagonist“ und „Der Zar läßt sich photographieren“, zwei Einakter, die den Weg zeigten, den

Weill als musikalischer Dramatiker von Busoni aus über Georg Kaiser zu Brecht gegangen ist. „Der Protagonist“ (den die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf vor zwei Jahren erstmals wieder auf seine Bühnenwirksamkeit überprüft hat) ist der Geniestreich des 25jährigen Weill, der mit diesem Erstlingswerk so gleich überzeugend seine Berufung zum Theaterkomponisten dokumentiert hat. Faszinierend wirkt auch heute noch, wie Weill in diesem Spiel des Theaters auf dem Theater zwei musikalische Sphären miteinander verschränkt, indem er dem normalen Orchester ein Bühnenorchester gegenüberstellt, das die Welt des realen Opernspiels von der gespielten Pantomime trennt und zum Schluß (wenn der Protagonist



„Die sieben Todsünden“ von Kurt Weill
Karin v. Arolzingen (Anna I) und Lotte Lenya (Anna II)

diese Welten nicht mehr zu unterscheiden vermag) verhängnisvoll zusammenfällt. Ein musikdramaturgisches Meisterstück, das immer noch seine Wirkung tun kann, wenn man sich entschließt, die konzertanten Längen der Pantomimen-Bläsermusik zu kürzen.

Auch in dem Sketch „Der Zar läßt sich photographieren“ erreicht Weill aus der Kontrastierung zweier Klangsphären einen ähnlichen dramatischen Effekt, wenn am Höhepunkt der Handlung das Orchester

schweigt und statt dessen die Schallplatte mit dem berühmten gewordenen „Tango Angèle“ einsetzt. Beide Werke waren in Frankfurt von Arno Aßmann (in trefenden Bühnenbildern von Max Bignens) lebendig und wirksam inszeniert, Erich Witte als Protagonist und Ernst Gutstein als Zar standen kraft musikalischer und darstellerischer Intelligenz im Mittelpunkt des von Wolfgang Rennert gut disponierten Ensembles.

Wolfgang Steinecke

Der alte »Cardillac« in Wuppertal

Der erste sensationelle „Cardillac“ nach dem Krieg war der in Essen oder vielmehr der in dem primitiven Wirtshaussaal eines Essener Vorortes inszenierte, in seiner geometrischen Abstraktion eines der Hauptstücke des damals auf der Behelfsbühne (und nur auf ihr) florierenden „Essener Opernstils“. Heute spricht man gern vom Wuppertaler Opernstil, und wieder ist es der „Cardillac“, mit dem er einen neuen Höhepunkt erreicht hat. Es ist die stärkste, geschlossenste Operninszenierung, die man gegenwärtig im engeren Bereich der zwölf rheinisch-westfälischen Bühnen sehen kann. Ein Triumph der Inszenierung, ein Triumph der ersten Cardillac-Fassung.

Der Spielleiter Georg Reinhardt und der Bühnenbildner Heinrich Wendel sind die Meister dieser inszenatorischen Kunst. Mit sicherem Instinkt haben sie sich an die „historische“ erste Fassung von Hindemiths Oper gehalten, die ihren festen geschichtlichen Platz zwischen dem „Wozzeck“ von Alban Berg und dem „Oedipus Rex“ von Strawinsky hat. Die konzertante Musizieroper „Cardillac“, die Fritz Busch 1926 an der Dresdener Staatsoper uraufführte, gehört zu den wesentlichen Werken der Neuen Musik in dem Jahrzehnt nach dem ersten Weltkrieg. Sie ist so stark und ursprünglich, daß Hindemiths opernhafte ausgewählte und musiksprachlich korrigierte Züricher Neufassung von

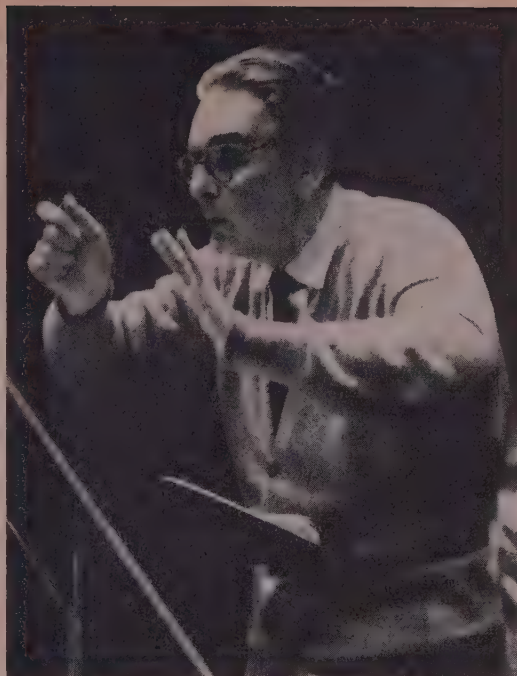


„Cardillac“ mit Armand Reynaerts in der Titelrolle. Siff Pettersen singt die Tochter

1952 daneben verblaßt. Mag ein Autor sein Werk nach Jahrzehnten verändern und „verbessern“, die Geschichte selbst — und dazu gehört Hindemiths geniales Jugendwerk — bleibt unkorrigierbar.

Wenn der Vorhang aufgeht, wälzt sich die Volksmasse aus den Gassen auf den freien Platz: ein „choreographisches“ Meisterstück. Fahle Blutlachen auf dem Straßenpflaster; der Führer der Prévôte beruhigt die Menge. Das ist ein vollendetes Szeneninitial, so schwer zu bewältigen wie das berühmteste dieser Art, der Othello-Anfang. Und das ist kein zufällig gelungenes Bild; so präsentiert sich hier jede Szene in absolut einleuchtender „Richtigkeit“: das nächtliche Zimmer der Dame, deren Kavalier, als er ihr den kostbaren Schmuck überreicht, von Mörderhand fällt, oder die faszinierende Kellerwerkstatt des Pariser Goldschmieds Cardillac, der insgeheim und lange unerkannt mörderischen Kundendienst übt, weil er sich nicht von seinen Meisterstücken trennen kann.

Der expressionistischen Musizieroper entspricht die expressionistisch verzogene Szene in Wuppertal, wobei die möglichen Standorte zwischen Abstraktion und Realismus ziemlich gleichgültig sind, sobald die ganze Aufführung in sich stimmt. Und sie stimmte hier bis ins Letzte, eingeschlossen die präzise Musikleitung von Hans Georg Ratjen und die Darstellung des Ensembles, aus dem der kraftvolle Goldschmied von Armand Reynaerts, die Tochter von Siff Pettersen, der Offizier von Mikko Plosila und die Dame von Käthe Maas hervorragten. Als zuletzt ein vergnügter blonder Jüngling von 17 Jahren ein paar halbstarke Pfeife von sich gab, schwoll der Beifall demonstrativ an. E.



Otto Klemperer
beging kürzlich seinen 75. Geburtstag

Eine moderne Passion in Berlin

Mit dem gesprochenen Christuspart entfernt sich diese neue, mehr als einstündige Passionsmusik am weitesten von der Tradition. Ihr Komponist, der seit vielen Jahren in Berlin lebende 43jährige Oberfranke Max Baumann, versucht in dem zu großer dramatischer Kraft sich steigernden Werk eine Synthese von Gregorianik, linearer Polyphonie und moderner Klang-Charakteristik. Er verwendet liturgische Melodien, wie das alte Pange Lingua, bleibt in der Stoßrhythmik dem mittleren Strawinsky verpflichtet, findet aber in dem verhaltenen Pathos der dramatischen Teile, namentlich im „Pilatus“ (dem als drittletztem Satz Einzug, Abendmahl, Gethsemane vorangehen), ein sehr individuelles Mittel, Gegensätze zu verschweißen. Askese der Instrumentalfarbe (nur Flöten, Trompeten, Klaviere, Harfe, Pauken und viel Schlagzeug begleiten Chor, Sprechchor, Sopran- und Baritonsolo) erzeugt eine Klangspannung, die immer neue und unerwartete Quellen des Ausdrucks erschließt. Wer das Espresso der alten Passionsmusiken, etwa im „Eli, eli, lama sabachthani“, erwartet, erfährt die gleichsam negative Sensation dramatischen Sprechens. Aber der melodische Gestus in den Chören, den Bariton- und Sopranarien ist so packend wie die eigentümliche Katholizität der Stimmung, die bis zur Illusion des

Weihrauchduftes geht. In der Struktur ist die Musik unabhängig von gängigen Prozeduren, aber auch von Akademismen. Modales, kirchentöniges Denken überwiegt; kanonische Formen stehen neben reiner Homophonie. Satztechnischer Höhepunkt ist der „Golgotha“-Teil, den Baumann auf das mit manischem Trotz wiederkehrende, durch alle Lagen und Stufen geschleihte Intervall der kleinen Terz stellt, bis der Tempelvorhang reißt. Als eine Art Epilog folgt ein auf Chor und Soli verteiltes „Agnus Dei“.

Die Premiere in der „Musik der Gegenwart“ des Senders Freies Berlin war mit außerordentlichen künstlerischen Mitteln aufgeführt. Auf dem Podium des Sendesaals in der Masurenallee standen in großer Besetzung der St.-Hedwigs-Chor, ein Sprechensemble und die Solisten inmitten der auffallend postierten Instrumente. Marcel Cordes gab den Baritongesängen die strahlende Fülle seines Belcanto, die großäugige Gloria Davy dem Sopranpart ihr brennendes Temperament. Wilhelm Borchert sprach mit dem rechten Maß an gebundener Intensität den Christus. Karl Forster, dem die Komposition zum 25jährigen Dirigentenjubiläum zugeeignet ist, trat mit all seinem Können und einer bei ihm seltenen Emphase für die Uraufführung ein.

H. H. Stuckenschmidt

Devotion auf der Bühne — Devotionalien im Orchester

Mit sicherem Instinkt weiß die Wiener Staatsoper bei der Auswahl ihrer Beiträge zum musikalischen Theater jenen Werken auszuweichen, die das Prädikat „modern“ verdienten. Daher gibt es vorläufig in der Heimatstadt Bergs, Kreneks und Schönbergs weder „Lulu“ noch „Karl V.“, noch „Moses und Aron“. Es fehlen auch Fortners „Bluthochzeit“, „Die Räuber“ von Klebe und Blomdahls „Aniara“; nicht einmal Strawinskys „Rake's Progress“ oder „Dantons Tod“ von Einem stehen auf dem Repertoire. Dafür muß der Hörer mit den mild dahinplätschernden „Gesprächen der Karmeliterinnen“ von Poulenc und neuerdings mit Pizzettis „Mord in der Kathedrale“ vorliebnehmen.

Beide Werke stehen im Zeichen des Kreuzes. Pizzettis Oper, in Wien zum erstenmal in deutscher Sprache aufgeführt, basiert auf einem vom Komponisten selbst besorgten Textauszug des Schauspiels „Murder in the Cathedral“ von T. S. Eliot. Dieses „devotional play“, dem barocken Lehrtheater verwandt (mit Ausnahme der am Schluß stehenden, direkt an das Publikum gerichteten und Brecht ähnlichen Verteidigungsrede der vier Ritter) und in England eine Art nationales Weihe-spiel geworden, behandelt im Kern den Widerspruch zwischen weltlicher und geistlicher Politik. Als Erzbischof kann Thomas Beckett (1117–1170) seinem früheren Freund König Heinrich II. nicht mehr dienen, da er in Gottes Diensten steht. Scheinbar ein „Ver-räter“, erleidet er aus der Hand der dem König ergebenen Ritter den Märtyrertod. Das statuarisch gebaute und in der Handlung dürftige Stück lebt durch die poesievolle Sprache Eliots. Von ihr ist in der Oper, der Kürzung wichtiger Textstellen und der mehrfachen Übersetzungen wegen, nicht mehr viel vorhanden. Außerdem bleibt sie — was sich kaum vermeiden läßt — in der musikalischen Einkleidung auf weite Strecken hin unverständlich. Schon aus diesem Grunde muß die Vertonung eines solchen Textes fragwürdig erscheinen.

Die Oper wurde 1958 an der Mailänder Scala uraufgeführt und bisher von sechs italienischen Bühnen, Lissabon, Barcelona und New York (Carnegie Hall) nachgespielt. Die europäischen Aufführungen betreute szenisch die Regisseurin Margarethe Wallmann und bildnerisch Pietro Zuffi. Man kann also den „Mord in der Kathedrale“ vorläufig immer nur aus einer Sicht betrachten, in einer Serienproduktion, von der sich mangels Vergleichsmöglichkeiten nicht sagen läßt, daß sie auch die beste sei. Selbst Wien übernahm die Mailänder Inszenierung, die hier nur hinsichtlich der Beleuchtungstechnik aufgebessert wurde.

Frau Wallmann und Herr Zuffi stilisierten, was sich auf die devote Atmosphäre der ganzen Oper zunächst gut auswirkte. Leider verloren sich beide in Inkonse-

quenzen. Ein durch Zusatzelemente verwandelbares Riesenkreuz beherrscht die Bühne. Es hätte genügt, alle Schauplätze zu symbolisieren. Doch baute man für das Finale ein komplettes Dominneres und pries in dessen Gewölben Scheinheiligkeit und Devotionalien wohlfeil an. Das Hauptgewicht liegt auf dem Chor, für dessen Agieren sich zwei Möglichkeiten bieten. Entweder bleibt er emotional sparsam beteiligter Kommentator im Sinne der griechischen Tragödie (diese Lösung dürfte Eliot am ehesten entsprechen), oder er greift funktionell-dramatisch in den Handlungsverlauf ein; dann aber müßte er an Stellen, die das Alleinsein Becketts und anderer Personen verlangen, von der Bühne verschwinden. Frau Wallmann warf leider diese beiden Möglichkeiten nach Bedarf durcheinander, löste den Chor in ölige, vom Ballett inspirierte Bilder auf (die im Laufe der Zeit schablonenhaft wirkten) und versäumte es, die einzelnen Spielebenen (Erzbischof — irrealer Verführer — Ritter — Chor) voneinander zu trennen.

Über die Musik Pizzettis ist nur wenig zu sagen, da man ihrer kaum oder nur selten gewahr wird. Zumindest hätte er das geistliche und das weltliche Bereich markanter profilieren müssen und vor allem darauf verzichten sollen, dem mit Bedacht gewählten Schluß Eliots noch eine banale Apotheose anzuhängen. So blieb ein gleichförmig fließender, immer tonaler, von ein paar gregorianischen Elementen durchwirkter Teppich, den fast keine dramatische Blume schmückte und dessen Einerlei keine lebhaftere Farbe zierte. Entwickelten sich ab und zu Motive, dann glichen sie Devotionalien, die gleichsam aus dem Orchesterraum auf die Bühne und in den Zuschauerraum gereicht wurden. Kurz, von richtiger Opernmusik war nichts zu hören, und selbst für eine passable Untermauerung reichte sie nur selten aus. Kein Wunder, wenn Herbert von Karajan bereits die dritte und einstweilen letzte Aufführung in andere Hände legte. Er aber hatte den „Mord“ bestellt.

Was geschehen wäre, wenn nicht erste Sänger die Bühne kraft ihrer Persönlichkeit mit Leben erfüllt hätten, läßt sich leicht erraten. Allen voran Hans Hotter, ein großer und demüthiger Herr und Erzbischof, stimmlich wie darstellerisch eine Meisterleistung. Die vier Partien der Versucher und Ritter mit Gerhard Stolze, Paul Schöffler, Walter Berry und Walter Kreppel bestens besetzt; jeder für sich ein ausgeprägter Charakter, alle zusammen souverän im deklamatorischen Gesang. Einander ebenbürtig die zwei Chorführerinnen Christa Ludwig und Hilde Zadek. Opernchor und Philharmoniker bewiesen unter Karajan ihre Qualitäten.

Lothar Knessl

Wolfgang Fortner: *Chant de naissance* (B. Schott's Söhne, Mainz).

Das im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks 1959 geschriebene Werk hat zwei Gedichte des französischen Dichters Saint-John Perse als textliche Grundlage: Die „Berceuse“ aus dem „Ruhm der Könige“ und ein „Chanson“ aus dem berühmten Gedichtwerk „Anabasis“. Den verschiedenen Klangsphären dieser beiden Prosodien trägt der Komponist durch räumliche und instrumentale Gegenüberstellung Rechnung: Die „Berceuse“ wird von einem Solosopran gesungen, zu dem sich geradezu dialogartig eine Solovioline gesellt, unterstützt von einem Streichorchester. Auf der anderen Seite das „Chanson“, vom Chor gesungen, durch Bläser, Schlagzeug und Harfe ergänzt.

Die gemeinsamen Beziehungen der beiden Texte verdeutlicht Fortner, indem er sie aufteilt und abwechselungsweise verbindet. Das „Chanson“ wird dabei in drei Madrigale aufgelöst, die trotz der Verbindung mit Orchester eine chorische Selbständigkeit aufweisen. Ein Prélude und zwei weitere instrumentale Zwischenspiele trennen und überbrücken die vokalen Teile.

Die sinnlichen Bilder des französischen Dichters mit ihrem verwirrend irrationalen Inhalt werden in ihrem Eigendasein von Fortner auf eine neue, eine musikalische Ebene gerückt, die der ursprünglichen an Genialität keineswegs nachsteht. HJS

Gunther Schuller: *Streichquartett Nr. 1* (Universal-Edition, Wien).

„Die musikalische Avantgarde in der Nachfolge Anton Weberns“ — diesen Hinweis auf der Rückseite der

Partitur kann man gewissermaßen als Bestätigung des bei ihrer Durchsicht gewonnenen Eindrucks nehmen. Aber Schullers Quartett ist wiederum auch nicht so avantgardistisch, wie man glauben möchte. Bei aller seriellen Gebundenheit und klanglichen Aufspaltung zeigen die beiden langsamen Ecksätze des Werkes eine flächige, hoch-expressive Schreibweise, die sich von dem Vorbild Weberns eigentlich recht entfernt. Der scherzohafte Mittelsatz beschwört mit seinen Akkordschlägen, seinen huschenden Passagen und gespenstischen Pizzicati eine Atmosphäre, wie sie ähnlich im 3. und 5. Satz von Bergs „Lyrischer Suite“ vorgebildet ist. Eine Studie über zwei liegenden Noten (d' — es') könnte man das abschließende Adagio nennen, durch das etwas vom Geist und Ausdruck Bartókscher langsamer Sätze hindurchschimmert. Im Zentrum dieses Satzes überrascht dann der Komponist in einer Folge von virtuosen Kadenzten durch eine originelle Anwendung des aleatorischen Prinzips. W. L.

Witold Lutoslawski: *Musique Funèbre für Streichorchester, Studienpartitur* (Musica Polona Edition, Hermann Moew Verlag, Celle).

Dem Andenken Béla Bartóks ist Lutoslawskis Werk gewidmet. In 4 Sätzen erklingt die Musik eines Komponisten, der unter Heranziehung freier chromatischer Dispositionen starke expressive Wirkungen erzielt und dabei eine auffallende Formdisziplin hält. Das Streichorchester ist in mehrfacher Unterteilung stark besetzt, um große Klangflächen und -räume zu erschließen. Die Aufführungsdauer des imposanten Werkes beträgt 13 bis 14 Minuten. h. e.

NOTIZEN

Bühne

Die Hamburgische Staatsoper gastiert vom 4. bis 8. September im Falkoner-Centre Kopenhagen. Auf dem Repertoire steht auch „Wozzeck“ von Alban Berg mit Helga Pilarczyk und Toni Blankenheim in den beiden Hauptrollen. Die musikalische Leitung hat Leopold Ludwig.

Die deutsche Erstaufführung von Bohuslav Martinus Oper „Mirandolina“ nach Goldonis „La Locandiera“ findet im Herbst an den Städtischen Bühnen Essen statt.

Die Gesellschaft der Freunde des musikalischen Theaters in Wien bringt während der diesjährigen Wiener Festwochen im Neuen Theater am Kärntnertor drei Kurzopern junger österreichischer Komponisten: „Nachtrag zum Sündenfall“, Text und Musik von Ingomar Grünauer, „Ein Zwischenspiel“, Libretto von

Paul Hernadi, Musik von Istvan Zelenka, „Die Jungfer, der Matrose und der Student“, Dichtung von Federico Garcia Lorca, Musik von Ivan Eröd. Dirigent: Kurt Rapf. Bühnenbilder: Josef Brun. Kostüme: Lisl Hatina. Solisten: Marie-Therese Escribano, Anna Christina Reinders, Hedwig Schubert, Robert Behan, Kurt Dieman und Gale Doss.

Konzert

Im kleinen Saal des Konservatoriums „Giuseppe Verdi“, Mailand, veranstalteten die *incontri musicali* einen Kammermusikabend. Die Mitwirkenden waren die Mezzosopranistin Cathy Berberian und das Klavierduo Alfons — Aloys Kontarsky. Das Programm: Perspektiven (Bernd Alois Zimmermann), En blanc et noir (Claude Debussy), Mobiles (Henri Pousseur),

Dimensioni II (Bruno Maderna), Momento (Luciano Berio), Frammento=„Voix de femme“ da Pièces de chair II (Sylvano Bussotti), Structures I a—b—c (Pierre Boulez).

Rundfunk

Das Institut für Rundfunktechnik in der Deutschen Bundesrepublik hat seinen Sitz nach München verlegt.

„Die Stadt“, die erste filmische Realisation von Harry Kramers „Mechanischem Theater“ für die Fernsehreihe „Jazz — gehört und gesehen“ des Südwestfunks, erhielt in den USA den Preis des besten Experimental-films 1959.

Der Sender Freies Berlin hat Wolf-Eberhard von Le-winski und Rudolf Bauer eingeladen, die Situation der zeitgenössischen Musik an Hand der gleichen Klangbeispiele zu untersuchen. Die erste Sendung heißt „Zeitgenössisch — zeitgemäß“, die zweite „Doktrin oder Humanität, das Dilemma der zeitgenössischen Musik“. Andere Programme des Musikalischen Studios im 2. Vierteljahr 1960: Zeitgenössische Musik in den Niederlanden (Jos Wouters), Schweden—Japan—Polen, drei neue Stimmen in der Neuen Musik (Wolfgang Steinecke); Amerika im Spiegel seiner Volks-musik (Everett Helm); Albert Roussel — ein Porträt (Antoine Goléa).

Moderne Bühnenwerke im Dritten Programm der Radiotelevisione Italiana von April bis Juni: Antigone (Arthur Honegger), Romeo und Julia (Boris Blacher), Die glückliche Hand (Arnold Schönberg), Der Schwur (Alexander Tansman), Peter Grimes (Benjamin Britten).

Fernsehen

Igor Strawinsky erhielt von der amerikanischen Co-lumbia-Rundfunk-Station den Auftrag, ein Fernseh-ballett über die Geschichte Noahs zu schreiben. Geor-ges Balanchine wurde für die Choreographie ver-pflichtet.

Musikerziehung

Das neue Studio für Neue Musik in Vielbrunn (Oden-wald) wird von Karlheinz Nürnberg geleitet. Das Jahresprogramm 1960 begann mit Wochen-Kolloquien „Einführung in die Neue Musik für junge Musiker“.

Fritz Büchtger, Präsident der Fédération Internationale des Jeunesses Musicales, hielt Vorlesungen an zehn amerikanischen Universitäten.

Die Fellbacher Arbeitsgemeinschaft eröffnete im Musik-saal des Friedrich-Schiller-Gymnasiums in Stuttgart-Fellbach ein Studio für Neue Musik. Bis jetzt fanden zwei Kammermusikabende mit Werken von Paul Hindemith, Igor Strawinsky, Jean Françaix, Olivier

Messiaen, Arthur Honegger, Béla Bartók und Walther Hecklinger statt, der auch die Einführungen in die Werke gab.

Kunst und Künstler

Der Berliner Kunstpreis wurde zum zwölften Male verliehen. Der Kunstpreis für Musik fiel an den Schweizer Komponisten Wladimir Vogel, der Jugendpreis für Musik an den Berliner Komponisten Werner Thärichen.

Die amerikanische Ford-Stiftung erteilte Marc Blitzstein den Auftrag, eine Oper über das Leben und Sterben von Sacco und Vanzetti zu schreiben, deren Prozeß und Hinrichtung 1927 die Titelseiten der Welt-presse beherrscht haben. Die Uraufführung ist an der Metropolitan Opera in New York vorgesehen.

Rudolf Kelterborn, Nachfolger von Günter Bialas an der Nordwestdeutschen Musik-Akademie in Detmold vom 1. Oktober 1960 an, wurde mit einem Förderungspreis der schweizerischen Stiftung „Pro Helvetia“ ausgezeichnet.

Bei einem internationalen Musikwettbewerb in der ostspanischen Stadt Alicante erhielt der deutsche Kom-ponist Arnold Kempkens aus Mülheim an der Ruhr den ersten Preis für seine „Streichersymphonie mit obligater Posaune“.

Paul Hindemith und Leon Kirchner sind unter den Preisträgern des New-Yorker Zirkels der Musikkriti-ker für das Jahr 1959.

Das neue „Concerto für Streicher, Holzbläser und Pauken“ von Jürg Baur wird am 31. Oktober in Bonn uraufgeführt.

Der Vorstand der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen hat beschlossen, den mit 5000 Mark dotierten Bremer Musikpreis 1960 nicht zu vergeben, sondern dem in Allach bei München lebenden 36jährigen Wolfgang Teuscher, der infolge einer Augenkrankheit völlig erblindet ist, einen Kompositionsauftrag für ein Kammermusikwerk zu erteilen.

Verschiedenes

Das Internationale Musikfest Prager Frühling fand vom 11. Mai bis 5. Juni statt, und zwar in diesem Jahr zum fünfzehnten Male.

ASCAP, die amerikanische Autorengesellschaft, gibt bekannt, daß ihr zur Zeit 4260 Textdichter und Kom-ponisten sowie 1092 Verleger angehören.

„Missa da Requiem“ von Heinrich Sutermeister wird auf Langspielplatten der Columbia veröffentlicht wer-den (Solisten: Agnes Giebel und Hermann Prey; Diri-gent: Georg Ludwig Jochum).

Die diesjährigen Kasseler Musiktage (7. bis 10. Okt.) beginnen mit einer szenischen Aufführung der „Jo-hanna auf dem Scheiterhaufen“ von Arthur Honegger.

Bis 1965 soll in den USA eine Schallplatte entwickelt sein, die gleichzeitig Ton und Bild (auf einem Fern-sehschirm) wiedergeben kann.

Moderne Musik beim York Festival (12. Juni bis 3. Juli): „Die Geschichte vom Soldaten“ (Igor Strawin-sky); „Noye's Fludde“ (Benjamin Britten); Streich-quartett Nr. 6 (Béla Bartók).

Diesem Heft sind Prospekte der „Münchener Festspiele 1960“ und der „Internationalen Musikfestwochen, Luzern“ beigelegt.



NEUE ORCHESTERMUSIK

URAUFFÜHRUNGEN

IRMFRIED RADAUER

Curriculum · Ton-Relationen für großes Orchester /
Uraufführung 12. März 1960 „Musica nova“ Radio
Wien, Ltg. Miltiades Caridis

Siau-Tschu · Musik für Sprechstimme, Sopran, 9 In-
strumente und Schlagzeug nach Gedichten von
Li-Tai-Pe und Wang-Seng-Yu / in Vorbereitung

SEYMOUR SHIFRIN

Drei Stücke für Orchester 1958 / Uraufführung
8. Januar 1960 Minneapolis Symphony Orchestra,
Ltg. Antal Dorati

Chamber Symphony 1954 / in Vorbereitung

REGINALD SMITH BRINDLE

Cosmos · Vier Stücke für Orchester / Uraufführung
14. Juli 1960 Cheltenham Festival, BBC Symphony
Orchestra, Ltg. Alexander Gibson

MILKO KELEMEN

Concertino für Kontrabaß und Streicher / Urauf-
führung 21. Oktober 1959 Radio Zagreb, Ltg. Milko
Kelemen

ARNOLD SCHÖNBERG

Fünf Orchesterstücke op. 16 / Aufführung 10. Juni
1960 Eröffnungskonzert Weltmusikfest der IGNM,
Ltg. Günter Wand

CHOU WEN-CHUNG

And the fallen petals · Aufführung 1. Juni 1960
Berliner Philharmoniker, Ltg. John Bitter

HEIMO ERBSE

Sinfonietta giocosa op. 14 / 14. April 1960 Pro-
duktion Bayer. Rundfunk, Ltg. Dr. Pringsheim, Tokio

C. F. PETERS · HENRY LITOLFF'S VERLAG
FRANKFURT · LONDON · NEW YORK

34. weltmusikfest

ignm köln 1960

aus dem programm

karl birger blomdahl	fioriture für orchester	uraufführung
wolfgang fortner	aulodie musik für oboe und orchester	uraufführung
milko kelemen	skolion	uraufführung
argyris kounadis	chorikon für orchester	uraufführung
peter maxwell davies	ricercar et doubles europäische erstauufführung	
roger sessions	IV. symphonie europäische erstauufführung	
karl amadeus hartmann	VII. symphonie	
wlodzimierz kotonski	musique en relief	
luigi nono	cori di didone für gemischten chor und schlagzeug	
bernd alois zimmermann	»nobody knows de trouble i see« konzert für trompete und orchester	

schott



Pater Aimé Duval SJ - Chansons

13 Lieder. Noten für Singstimmen und Begleitung, Text französisch und deutsch. Herausgegeben von P. Anton Hüren S. J., übertragen von einem Arbeitskreis. 52 Seiten, Geschenk-Ausg. DM 5,80. Geheftet DM 3,20.

„... Was in den ganzen 40 Jahren Offenen Singens einfach noch nicht vorgekommen ist und was geradezu als eine Medizin für die musikalisch stagnierende, immer mehr der Schnulze und dem Jazz anheimfallende Jugend empfunden wird, das ist die Art der Spontaneität und der Improvisationskunst Pater Duvals.“

(Stimmen der Zeit)

„Pater Duval ist der berühmte Mann, der Melodien, die vom Jazz beeinflusst sind, mit christlichen Texten in seinen Chansons vereinbart. In Kneipen und Cafés greift er zur Gitarre und singt seine Lieder vor, ein singender Missionar ...“ (Fränkische Presse, Bayreuth)

„Das Büchlein wird dazu beitragen, im Geiste Père Duvals viele Menschen ebenso zu frohem Singen zu bringen, wie er selbst damals mit seiner Gitarre so viel Güte und Freude spendete, daß auch der Herr Erzbischof es nicht unter seiner Würde hielt, die Refrains lächelnd mitzusingen.“

(Kleine Zeitung, Graz)

Lassen Sie sich das Notenbuch während des Weltmusikfestes in einer Kölner Buchhandlung zeigen.

OTTO MÜLLER VERLAG SALZBURG



Weltdrama in moderner Tonsprache –

Kreuzesmystik in moderner Polyphonie

Johann Nepomuk Davids Oratorium „Ezzolied“ uraufgeführt –

Es gab demonstrativ stürmischen Beifall

„Man darf das ‚Ezzolied‘, das über einstündige, siebenteilige, durch den Wechsel chorischer Höhepunkte und solistischer Episoden gegliederte, von der Schlußsteigerung des Kreuzeshymnus ‚O crux benedicta‘ gekrönte Oratorium als einen Höhepunkt im Schaffen Johann Nepomuk Davids und zugleich als ein wesentliches Dokument der modernen, sich in vielerlei Techniken und Stilarten bezeugenden Musik betrachten.“

Die Unbefangenheit, mit der David das Gedicht des Bamberger Domherrn und Kreuzfahrers Ezzo komponiert hat, ist erstaunlich; es geht ihm nicht um die literarhistorische Besonderheit, nicht um den ästhetischen Reiz, sondern ganz einfach um das lebendige, sinngeladene Wort, um die dichterische Fixierung eines geistlichen Weltbildes. Demgemäß will auch seine Musik nicht als historisierende Stilstudie, sondern als unmittelbar wesensgemäßer Ausdruck eines Sinngehaltes verstanden sein, der immer nach der objektivierenden Sprache kontrapunktischer Polyphonie verlangt hat. So oft man in den jüngsten Jahrzehnten Anlaß hatte, an der inneren Notwendigkeit des Gebrauchs alter musikalischer Formen zu zweifeln: bei David überzeugt nicht nur die Virtuosität ihrer Behandlung, sondern auch die Besessenheit vom Zwang polyphonen Denkens, dessen Vitalität jeder akademischen Mäßigung spottet. Die melodische Intensität, die die Kanäle des Stimmengeflechts erfüllt, hat etwas Vulkanisch-Eruptives, die architektonische Phantasie pflegt auf sehr moderne Weise das Irreguläre und das Primitiv-Ursprüngliche. Dazu kommen ein Harmoniegefühl, das die dissonante Reibung und die ungelöste Fülle polytonaler Klangballungen sucht, und eine Vorliebe für mystisch-verschleiertes oder kraftvoll-herbes, fast grelles Klangkolorit; gedämpfte Violinen und leise Posaunen sind ebenso charakteristisch wie Xylophon und Glocken, die an das Instrumentarium der Gotik anklingen, wie Saxophon und Trommeln, die Assoziationen an den modernen Jazz wecken; die Drastik der Tonsymbolik, die Sünde und Teufel, aber auch die Episoden der Passion und der Auferstehung illustriert, ruft den Realismus mittelalterlicher Vorstellungsweisen in die Gegenwart zurück.“

Der Tagesspiegel

„Auch das Oratorium ‚Ezzolied‘ wird vom Kontrapunkt als einem geistigen Gesetz geprägt. Der Kontrapunkt, den David mit artistischer Überlegenheit beherrscht, ist das Mittel für die Abstraktion eines Gefühls, dessen leidenschaftlicher Atem in dieser Partitur immer wieder spürbar wird.“

Telegraf

Pressestimmen zur Uraufführung des Werkes Johann Nepomuk Davids, Oratorium „Ezzolied“ für Soli, gemischten Chor und Orchester am 17. Mai 1960 in Berlin durch die Solisten Dorothea Ammann-Goesch, Clara Ebers und Heinz Rehfuß, den Berliner Philharmonischen Chor und das Berliner Philharmonische Orchester unter der Leitung von Professor Hans Chemin-Petit.

Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

NEUE KONZERTWERKE

Günter Bialas (1907)

Konzert für Violoncello und Orchester

Besetzung: Violoncello, 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Streicher.

BA 3576, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 16 Minuten

Sinfonia piccola

Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Streicher.

BA 3575, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 15 Minuten

Harald Genzmer (1909)

Ostermesse

Besetzung: Sopran- und Baritonsolo, 4-6stimmig gemischter Chor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Streicher.

BA 3577, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 65 Minuten

Erhard Karkoschka (1923)

Kleines Konzert für Violine und Kammerorchester

Besetzung: Violine, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher.

BA 3578, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 22,30 Minuten

Polyphone Studien in 2 Stufen für Orchester mit obligatem Klavier

Besetzung: 4 Flöten, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Klavier, Streicher.

BA 3579, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 18 Minuten

Rudolf Kelterborn (1931)

Concertino für Klavier, Schlagzeug und Streichorchester

Besetzung: Klavier, Schlagzeug, Streicher.

BA 3909, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 12 Minuten

Missa für Sopran, Tenor, Chor und Orchester

Besetzung: Sopran- u. Tenorsolo, Chor, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Cembalo, Schlagzeug, Streicher.

BA 3984, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 34 Minuten

Ernst Krenek (1900)

A Question of Time

Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Tuba, Schlagzeug, Gitarre, Harfe, Klavier, Streicher.

BA 3560, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 17 Minuten

Konzert für Violoncello und Orchester

Besetzung: Violoncello, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Schlagzeug, Harfe, Streicher.

BA 3826, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 22 Minuten

Bohuslav Martinu (1890—1959)

Drei Parabeln für großes Orchester

Besetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Harfe, Streicher.

BA 3840, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 25 Minuten

Konzert für Flöte, Violine und Orchester

Besetzung: Flöte, Violine, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Tromp., Klavier, Streicher.

BA 3910, Aufführungsmaterial leihweise.

Aufführungsdauer: 20 Minuten

**BÄRENREITER KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK**

ue ausstellung beim
ignm fest im foyer des
wdr köln 10.-19.7.60

**universal
edition**



ZEITGENÖSSISCHE ORCHESTERWERKE

(Auswahl)

Theodor Berger

Capriccio für Orchester

Impressionen für Orchester

Malinconia für Streichorchester

Rhapsodisches Duo für Violine und

Violoncello mit Orchester

Rondino giocoso für Streichorchester

Erwin Dressel

Konzert für Oboe, Klarinette, Fagott und Orchester

Gerhard Frommel

Konzert (h-moll) für Klavier, Klarinette Streichorchester

Harald Genzmer

Konzert-Suite für Orchester

Konzert für Trautonium und Orchester

Sinfonische Musik für Orchester

Walter Jentsch

Konzertante Serenade für Orchester

Gerhard Maasz

Hamburgische Tafelmusik für kl. Orch.

Eine Märchenmusik für kl. Orchester

Deutscher Choral für Streichorchester

Grete von Zieritz

Bilder vom Jahrmarkt für Flöte u. Orch.

Le violon de la mort (Danses macabres) für Violine und Orchester

R I E S & E R L E R
Berlin-Grünwald

Wo steht die Kirchenmusik heute?

Die Antwort auf viele Fragen aus den
Gegenwartsproblemen der Kirchenmusik
beider Konfessionen bringt unser neues
Verlagswerk

MUSICA SACRA IN UNSERER ZEIT

Die Vorträge des
Ersten Deutschen Kirchenmusikertages
Berlin 1959

88 Seiten mit 7 Notenbeispielen
und 2 Abbildungen 8,60 EM 1125

Vorwort von Prof. Dr. Karl Forster und
Prof. Wolfgang Reimann.

Beiträge von Oskar Söhngen, Friedrich
Högner, Johannes Overath, Fritz Winkel,
Heinz Werner Zimmermann
Arno Forchert, Pater Urbanus Bomm OSB.

VERLAG MERSEBURGER
BERLIN = NIKOLASSE

MODERNE KAMMERMUSIK

Franz Schmidt

QUINTETT IN G-DUR

für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello
Partitur und Stimmen DM 16,-

QUINTETT IN B-DUR

für Klavier, Klarinette, Violine, Viola u. Violoncello
Partitur und Stimmen DM 20,-

QUINTETT IN A-DUR

für Klavier, Klarinette, Violine, Viola u. Violoncello
Partitur und Stimmen DM 30,-

Friedrich Gulda

SIEBEN GALGENLIEDER, nach Texten
von Christian Morgenstern
für eine Bariton-Stimme und Kammerorchester.
Ausgabe für Singstimme u. zwei Klaviere DM 15,-
Orchester-Aufführungsmaterial leihweise erhältlich.

MUSIKBÜCHER

Alouis Melichar

ÜBERWINDUNG DES MODERNISMUS

Konkrete Antwort an einen abstrakten
Kritiker

3. Auflage, 126 Seiten, broschiert DM 5,10

Erich Jantsch

FRIEDRICH GULDA

Die Verantwortung des Interpreten
60 Seiten, broschiert DM 3,50

MUSIK-VERLAG JOSEF WEINBERGER
WIEN · FRANKFURT/MAIN · LONDON

Zeitgenössische Komponisten

Claude Ballif	— Frankreich
Boris Blacher	— Deutschland
Francis Burt	— England
Paul Dessau	— Deutschland
Gottfried von Einem	— Österreich
Heimo Erbse	— Deutschland
Karl-Heinz Füssl	— Österreich
Heinz Friedrich Hartig	— Deutschland
Rudolf Kelterborn	— Schweiz
Giselher Klebe	— Deutschland
Peter Mieg	— Schweiz
Marcel Mihalovici	— Frankreich
Edward Jay Miller	— USA
Aribert Reimann	— Deutschland
Armin Schibler	— Schweiz
Mordechai Sheinkman	— USA
Edward Staempfli	— Schweiz
Werner Thärichen	— Deutschland
Wladimir Vogel	— Schweiz
Rudolf Wagner-Régeny	— Deutschland
Peter Westergaard	— USA
Yannis Xenakis	— Griechenland
Isang Yun	— Korea

im Verlag

BOTE & BOCK

Berlin · Wiesbaden

HEINZ WERNER ZIMMERMANN

(geb. 1930)

Der junge Fortnerschüler ist einer der profiliertesten Komponisten in der Nachwuchsgeneration der Kirchenmusiker.

Seine Werke in unserem Verlag:

Das Vater Unser (auch auf CANTATE-Schallplatte)
Part. 2,—

Geistliches Konzert (für Baßbariton und kleines Jazzorchester)
Part. ca. 20,— DM (im Druck)

Gelobt sei der Herr täglich
Part. 1,60

Herr, mache mich zum Werkzeug deines Friedens
Part. 2,40

Lobet, ihr Knechte des Herrn (auch auf CANTATE-Schallplatte)
Part. 1,60

Orgelsalmen
Part. 5,40

Psalmkonzert
10,—

Uns ist ein Kind geboren
(auch auf CANTATE-Schallplatte)
Part. 1,60

Weihnacht
Part. 3,—

*Bitte verlangen Sie unseren
Sonderprospekt*

**VERLAG MERSEBURGER
BERLIN-NIKOLASSEE**

Soeben erschienen

MILKO KELEMEN Sonate für Klavier 1954

Ein Werk voll rhythmischer Vitalität,
das folkloristische Elemente in neuer
musikalischer Sprache verarbeitet.

CL 5866 · DM 7,—

HENRY LITOLFF'S VERLAG / C. F. PETERS
London · Frankfurt · New York

RUDOLF STEPHAN

Neue Musik

Versuch einer kritischen Einführung mit 12 Noten-
beispielen 2,40 DM

„Ein ausgezeichnetes, ein in jeder Hinsicht klärendes
Buch . . .“ Neue Zeitschr. f. Musik

JOHANN NEPOMUK DAVID

Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian
Bach 4,80 DM

Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian
Bach 4,80 DM

**VANDENHOECK & RUPRECHT
IN GÖTTINGEN UND ZÜRICH**

Das
STÄDTISCHE ORCHESTER ESSEN
Leitung: GMD Prof. Gustav König

sucht zum 1. Dezember 1960,
spätestens 16. August 1961

einen Tubisten
mit Verpflichtung zur Kontrabaßtuba.

Besoldung nach TO. K 1. Stellenzulage
monatlich 41,— DM.

Probespiel erforderlich. Teilnahme am
Probespiel verpflichtet gegebenenfalls zur
Annahme der Stelle.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechen-
der Kenntnis der Konzert- und Opern-
literatur werden gebeten, eine Bewer-
bung mit handgeschriebenem Lebenslauf,
Lichtbild sowie beglaubigten Zeugnis-
abschriften bis spätestens 20. Juni 1960
unter Angabe der Kennziffer 41/11 dem
Personalamt der Stadt Essen einzureichen.

DER OBERSTADTDIREKTOR

1860



1960

Anlässlich unseres Jubiläums möchten wir allen Freunden unseres Hauses herzlich für ihr Interesse an unserer Verlagsproduktion danken. Wir wünschen uns, daß die freundschaftlichen Kontakte zu unseren Autoren und Interpreten in der Zukunft noch weiter vertieft werden können.

J. u. W. Chester, Ltd., London

Für Deutschland, Österreich und die Schweiz:

Wilhelmiana Musikverlag, Frankfurt/Main

neue

musik

musica nova

Werkreihe neuer musik, herausgegeben von günter bialas, fritz büchtger, hermann heiss und jens rohwer mit werken von:

**günter bialas
hans friess
wolfgang jacobi
walter lessing
karl schäfer**

**fritz büchtger
hermann heiss
wilhelm keller
jens rohwer
norbert schüll**

neue kammer- und klaviermusik

günter bialas, oskar dischner, hanns jelinek, jens rohwer, erich sehlbach, fritz büchtger, hans friess, walter lessing, norbert schüll

Wir informieren sie gern. Bitte fordern sie prospekte oder unser gesamtverzeichnis an

m ö s e l e r v e r l a g w o l f e n b ü t t e l

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Moderne Klaviersmusik:

PIERRE BOULEZ DM
Structures für 2 Klaviere . . . 12,—

BO NILSSON
Quantitäten 2,50

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Klavierstücke I—IV 4,—
Klavierstück XI (m. Gestell) . . 15,—

*Verlangen Sie unseren ausführlichen Katalog
über Klaviersmusik in jeder Musikalienhandlung*

U N I V E R S A L E D I T I O N

JOHANN NEPOMUK DAVID

Melancholia op. 53

Musik f. Bratsche u. Kammerorch. Bratsche u. Klav. DM 7,50
BREITKOPF & HÄRTEL - WIESBADEN

Reihe junger Komponisten

Friedrich Cerha

Relazioni fragili
für Cembalo und Kammerorchester in 4 Sätzen
Uraufführung: „die reihe“, Wien, 16. Mai 1960
Sinfonia in un movimento
8 Rubajat des Omar Khajjam († 1123)
für gemischten Chor
7 Rubajat des Omar Khajjam († 1123)
für Sopran (Tenor) und Klavier

Ivan Eröd

3 Sätze für Violoncello u. Kammerorchester
4 Stücke für Streichquartett
4 kleine Klavierstücke

edition modern

Musikverlag Hans Wewerka, München, Walhallastraße 7

IGNM-Fest Köln 1960

Boris Blacher „Requiem“ Op. 58
Deutsche Erstaufführung
Klavierauszug DM 20,—
Taschenpartitur DM 12,—

Giselher Klebe „Omaggio“ f. Orch. Op. 33
Uraufführung
Taschenpartitur i. Vb.

Isang Yun 3. „Streichquartett“
Uraufführung
in Vorbereitung

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

HEIMO ERBSE

Drei Lieder nach Texten von Eduard Mörike
für mittlere Stimme und Klavier op. 17
CL 5862 · DM 5,—

Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters · Frankfurt

Sie kennen sich aus mit

RUDOLF KLOIBER
TASCHENBUCH DER OPER
5. Auflage
944 Seiten, 32 Seiten Bühnenbilder,
Ganzleinen, mehrfarbiger Schutzumschlag,
trotzdem nur DM 12,50

Sie werden informiert über:
PERSONEN · HANDLUNG · MUSIK
TEXTDICHTUNG · ENTSTEHUNG

Die Presse schrieb:
... ein Kompendium der Oper. Ihm ist kein
Opernführer an die Seite zu stellen ... ein mo-
derner Opernführer, wie man ihn bisher ver-
mißt hat ...

GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG

Ruhe und Erholung in herrlicher Alpengegend in
Landhaus Friedburg. Geräum. sonn. Balkonz., fl. W.
Bettpreis 3,— DM bis 5,— DM, Fröst. 2,— DM u. Bed.
BEREITER, FLINTSBACH/INN, WENDELSTEINSTR.

Englische Erard - HARFE

günstig zu verkaufen.

Zuschriften unter M 856 an den Verlag erbeten.

MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL

Direktion: Walter Müller von Kulm, Dr. h. c. Paul Sacher

MEISTERKLASSE FÜR KOMPOSITION PIERRE BOULEZ

Maximale Teilnehmerzahl: 12 · Kursgeld Fr. 500.— pro Semester · Beginn des Wintersemesters:
17. Oktober 1960

Auskunft und Anmeldung beim Sekretariat, Leonhardstraße 6, BASEL (Schweiz),
Telefon 061/24 59 35

Al escribir a los anunciantes mencionese nuestro periódico.



PYRAMID

SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

Sie sollten Ihr kostbares

STREICHINSTRUMENT

vor dem gefährdeten Holzwurm retten!

Nehmen Sie deshalb nur das international geschützte und seit über 30 Jahren bestbewährte Präparat

VIOL zur Pflege und Reinigung.

Verlangen Sie es in Ihrem Musikhaus!
Geigenbaumeister R. Paulus, Freiburg i. Br.

Wann?

Wer?

Wie?

Wo?

Was?

Ein Griff - ein Blick - eine Antwort aus

Mayer: MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS DM 5,80

Leitner-Verlag (Wels O.Ö.), Abt. 122 Wunsiedel/Bay.

Für Lehrpersonen unverbindlich zur Ansicht.

Yngve Jan Trede:

Konzert für Orgel mit Streichorch., 2 Hörner u. Pauken.
Orgelkonzert in einem Satz (Kopenhagener Konzert).
Fantasie in D für Orgel · Fantasie in F für Orgel.
„Le Chant des Oyseaux“, Bläserquintett.
Suite für kleines Orchester · Symphonie in F

UGRINO-VERLAG · Hamburg-Blankenese

Zukunftsichere Elektronenorgeln

nur vom ersten europäischen Fachgeschäft für Haus,
Schule und Orchester!

Verlangen Sie bitte Vorführung - Katalog!

FELIX KRIEN, Elektronenorgel-Haus

KREFELD-UERDINGEN

Am Rheintor 5 · Tel. 4 02 06



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch die neuen druckvermindernden

NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN

die ersten deutschen Qualitätssaiten d. Art.
„Meine Geige klingt jetzt mit Ihren weichen Saiten viel besser als vorher...“

Otto Büchner, Bamberger Symphoniker
Vielbewährt durch langj. Erfahrung (in Wien u. Nürnberg):
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHLSAITEN

Wo fehlt eine?



Bei uns alle Schreibmaschinen.
Riesenauswahl an Retouren
im Preise stark herabgesetzt.
Kleinste Raten. Umtauschrecht.
Fordern Sie Katalog Nr. C 889

Deutschlands größtes Büromaschinenhaus

NÖTHEL GmbH + CO · Göttingen

Neuerscheinung für Gitarristen

HANS WERNER HENZE

Drei Fragmente nach Hölderlin

für Singstimme und Gitarre

Drei Tentos

für Gitarre allein

aus »Kammermusik 1958«

eingearbeitet von Julian Bream

Edition Schott 4886 DM 4,50

Mit Henzes »Kammermusik 1958« über die Hymne »In lieblicher Bläue« von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente wurden wahrhaft — wie es an einer Stelle der Dichtung heißt — »Tore an Schönheit« aufgetan in eine verzaubernde Klangwelt.

Drei abgeschlossene Sätze für Tenor und Gitarre und drei Solostücke für Gitarre, unverändert aus diesem Werk übernommen, sind in liebevoll ausgestatteter Ausgabe gesondert erschienen, so daß diese kammermusikalische Kostbarkeit nunmehr jedem Gitarristen erreichbar ist.

Die Einrichtung des Gitarrenparts durch Julian Bream, einen Meister des Instruments, wird den spieltechnischen Möglichkeiten in vollkommener Weise gerecht.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

ist seit der Gründung 1920 das Blatt der musikalischen
Avantgarde

erscheint monatlich mit zahlreichen Bildern und kostet
im Jahresabonnement DM 14,—

Probehefte werden auf Anforderung kostenlos verschickt

DER MELOSVERLAG

MAINZ · WEIHERGARTEN